

Minuus ja kerronnallisuus *I'm Thinking of Ending Things* -  
elokuvassa

Henrik Lassila

Pro gradu -tutkielma  
Oulun yliopisto  
Humanistinen tiedekunta  
Kirjallisuus  
Syyskuu 2021

# SISÄLLYSLUETTELO

1.	Johdanto.....	4
1.1	Katsaus aiempaan tutkimukseen .....	6
1.2	Kirjallisuuden filosofiaa.....	8
1.3	Tutkimuskysymykset, -rakenne ja -metodi .....	10
2.	Minuuden kerronnallisuuden teoriaa .....	12
2.1	Minuus ja identiteetti.....	13
2.2	Narratiivisuus ja minuus .....	15
2.3	Teksti, tulkinta ja lukija.....	21
3.	Kerrottuja ja tulkittuja minuuksia.....	25
3.1	Hahmojen minuuksia .....	27
3.1.1	Jake .....	28
3.1.2	Nainen.....	28
3.1.3	Isä.....	29
3.1.4	Äiti .....	30
3.1.5	Talonmies.....	30
3.2	Minuuden sovittelua: hahmot ja kerronta .....	32
3.2.1	Muuttuvat hahmot ja kerronnan tasot .....	32
3.2.2	Ideaalinen kertomus, ideaaliset hahmot.....	37
3.3	Kohdusta hautaan: minuuden ajallisuuden hallinta.....	42
3.3.1	Suuntautuminen kohti kuolemaa ja hyvää elämää.....	44
3.3.2	Minuuden ei-lineaarisuus.....	49
3.4	Auto, talo ja lika: kolme trooppia minuudelle .....	53
3.4.1	Vaeltava minuus, kahlittu minuus: auto ja talo.....	53
3.4.2	Minuuden ei-minuus: lika .....	56
3.5	Hyväksytty minuus ja erottautuva minuus: tunnustuksen kaksi puolta .....	63
3.5.1	Tunnustus identiteettien erottautumisena .....	63

3.5.2	Tunnustus minuuden perustana .....	69
3.6	Kertomuksellinen toimijuus: minuuden valta ja vallattomuus.....	72
3.7	Toisinnäkemisen mahdollisuus: minuuden filosofiaa .....	77
3.7.1	Näkökulmien välissä: toisinnäkeminen .....	77
3.7.2	Kerrottu minuuks ilman välttämättömyyttä: minuuden etiikkaa .....	84
4.	Päätäntö .....	90
LÄHTEET .....		95

## 1. Johdanto

”I don’t know if we know how to be human anymore, our society, people. - - Watch the world through this glass, pre-interpreted for us. And it infects our brains. We become it.” (Jake, *I’m Thinking of Ending Things*, 1:35:28.)

”*Homo sapiens* on tarinoita kertova eläin, joka ajattelee pikemminkin tarinoina kuin numeroina tai diagrammeina ja uskoo, ja että maailmankaikkeus itsessään on kuin tarina, joka on täynnä sankareita ja roistoja, konflikteja ja ratkaisuja, huippukohtia ja onnellisia loppuja. Kun etsimme elämän tarkoitusta, haluamme löytää tarinan, joka selittää, mistä todellisuudessa on kyse ja mikä on oma roolini kosmisessa näytelmässä.” (Harari, 2018, 283.)

Elämme kertomusten kulta-aikaa: Sosiaalisessa mediassa jokainen voi kertoa itsestään sellaisen tarinan kuin tahtoo. Journalismissa korostuvat tunteita herättävät kertomukset objektiivisen tiedon välityksen sijaan. Ihmiset kuluttavat yhä suuremman osan ajastaan fiktiivisten kertomusten, kuten sarjojen, elokuvien ja äänikirjojen maailmoissa. Tarinoilla myydään ja voitetaan puolelleen.

Ei siis liene ihme, että kertomukset ovat saaneet osakseen myös kritiikkiä. Yllä esittämäni kaksi tekstikatkelmaa edustavat molemmat paitsi tyypillistä kertomusten kritiikkiä myös kahta erilaista kritisoinnin tapaa. Ensimmäinen katkelma, joka kuullaan fiktiivisen elokuvahahmon suusta, arvostelee fiktion keinoin sitä, kuinka kertomukset tekevät ihmiset kyvyttömiksi näkemään todellisuutta muutoin kuin yllätyksettömänä ja passiivisena, tarinan muottiin pakotettuna. Toisessa katkelmassa historioitsija Yuval Noah Harari (2018) tiivistää näkemyksensä ihmisestä tarinoita kertovana eläimenä, jonka toistuvat pyrkimykset löytää omalle olemassaololleen merkityksiä kertomusten avulla johtavat vaarallisiin harhakuvitelmiin. Katkelma on osa Hararin populaariteosta *21 oppituntia maailman tilasta*, jossa hän varoittaa monien muiden aikamme ilmiöiden ohella tarinoiden vaarasta. Hararin mukaan tarinat ovat kautta historian toimineet ohjailun välineinä ja sulkeneet ulkopuolelleen tieteellisen tavan nähdä ympäröivä maailmankaikkeus.

Edellä esitetyt kertomusten kritiikit jäävät kuitenkin valitettavan yksipuolisiksi. Myös kirjallisuudentutkija Hanna Meretoja (2019, 61) pyrkii osoittamaan, kuinka tarinat ohjaavat ihmiset katselemaan maailmaa tiettyjen silmälasien läpi. Hän ei kuitenkaan ryhdy yhtä poleemiseksi kuin Harari, vaan huomauttaa, että kertomukset myös avaavat ajattelun ja

toiminnan mahdollisuuksia: ne auttavat ajattelemaan ja käsittelemään muutoin käsittämätöntä ja suljettua todellisuutta. Toisin sanoen kertomusten pariin etsiytyvät ihmiset löytävät niistä sekä keinoja todellisuuden käsittelyyn että todellisuuden vääristyneen hahmon. Tavallaan tämä käy ilmi jo Jake-hahmon ja Hararin esittämistä kritiikeistä: Jaken vuorosanat esittävät huolen siitä, kuinka passiivinen kertomusten tulkitseminen johtaa eräänlaiseen ihmisyyden menetykseen. Harari puolestaan toteaa, että ihminen ajattelee kertomuksina ja sulkee siten itseltään todellisuuden ei-kertomuksellisen luonteen. Molempien huoli kohdistuu siis ennen kaikkea *passiiviseen* kertomusten kertomiseen ja tulkintaan.

Netflix-suoratoistopalvelussa 2020 julkaistu *I'm Thinking of Ending Things* (myöhemmin *I'm Thinking* tai *ITOET*) on elokuva, jossa kukaan ei ole sitä, miltä näyttää. Tiivistäen elokuva kertoo nuoren naisen ja hänen tuoreen poikaystävänsä matkasta tapamaan tämän vanhempia maaseudulle sekä kotimatkasta lumimyrskyn keskellä.<sup>1</sup> Yksinkertaisen ja perinteisen kertomusasetelman sisällä teos kuitenkin käsittelee monia teemoja sekä sisällöllisin että elokuvakerronnallisin keinoin. Elokuvan keskiössä ovat kysymykset ajasta, vanhenemisesta, menneisyyden ja päätösten suhteista sekä minuudesta. Elokuvassa kysymykset kuten ”kuka minä olen”, ”mitä kerron itsestäni” ja ”kuka määrää, mitä minä olen” kaivautuvat syvälle hahmojen sisimpään ja nostavat sieltä esille vastauksia, jotka ovat samaan aikaan intuitiivisesti kovin tuttuja ja kylmäävän vieraita.

Tarkastelen tässä tutkielmassa *I'm Thinking* -elokuvaa ja sen esittämää kuvaa minuudesta. Kertomusten roolia nykyaikaisen ihmisen minuuden rakentumisessa on pohdittu laajalti niin akateemisessa maailmassa kuin ei-akateemisessa mediassa. Erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa kertomuksellisuutta on tutkittu narratologiassa, jonka piirissä on kehitetty lukuisia metodologisia ja teoreettisia työkaluja tekstien erittelyyn. Laajemmin kertomuksellisuutta on tarkasteltu ihmis- ja sosiaalitieteissä 1980-luvulta alkaneen ”narratiivisen käänteen” myötä, jolloin kertomusten vaikutus ja läsnäolo ei-fiktiivisissä teksteissä ja ihmisten vuorovaikutuksessa nostettiin ihmistutkimuksen keskiöön. (Ks. Hallila 2008; Hyvärinen et al. 2013; Hägg et al. 2009.) Tutkielmani liittyy oleellisesti tähän tutkimustraditioon.

---

<sup>1</sup> Elokuva pohjautuu löyhästi Iain Reidin samannimiseen vuonna 2016 julkaistuun kauhuromaniin.

Temaattisten ja kerrontakeinollisten piirteidensä vuoksi *I'm Thinking* kuvastaa nähdäkseni hyvin niin kutsuttua metamodernismia, jossa minuuden kerronnallisuutta ja sen rajoja käsitellään itsetietoisesti. Kirjallisuudentutkija Hanna Meretoja (2019, 60–61) mukaan metanarratiivisille kertovan taiteen muodoille on ominaista käsitellä oman kertomusluonteensa ohella sitä, miten kertomukset suhtautuvat tapaamme kokea ja nähdä oma toimijuutemme omien ja kulttuuristen kertomusten kautta. Tutkin elokuvaa esimerkkinä tällaisesta minuuden kerronnallisuudesta ja erityisesti pyrin analysoimaan, miten tarkasteltava teos fiktion keinoin yhtäältä kerronnallistaa minuuksia, toisaalta kommentoi minuuden kerronnallistamisen prosesseja. Koska länsimaalaisen ihmisen elämä on yhä selkeämmin medioitunutta ja kulttuurituotteiden kulutus yhä lisääntyy, on nähdäkseni tärkeää ymmärtää paremmin, miten taide toimii itseymmärryksemme välineenä – tietoisesti ja tiedostamattamme.

### **1.1 Katsaus aiempaan tutkimukseen**

Selvitykseni perusteella *I'm Thinkingista* ei ole tehty toistaiseksi akateemista tutkimusta. Elokuvan ohjannut ja käsikirjoittanut Charlie Kaufman (s. 1958) on kuitenkin käsitellyt samankaltaisia teemoja aiemmissa teoksissaan. Toisinaan Kaufmanin käsikirjoittamia elokuvia luonnehditaan samojen teemojen varioinniksi. Esimerkiksi David Smith (2016, 5–6) esittää, että Kaufmanin elokuvat käsittelevät tyypillisesti tiettyjä, elokuvasta toiseen vaihtelevia ehtoja elämän mielekkyydelle. Hänen mukaansa kunkin elokuvan juonen keskiössä on kysymys siitä, onko elämän mahdollista olla mielekästä, kun elokuvan käsittelemät ehdot ovat voimassa. Esitän seuraavaksi lyhyen katsauksen muutamaa Kaufmanin aiempaan elokuvaan, jotka nähdäkseni kontekstualisoivat tarkasteltavana olevaa teosta.

Käsikirjoittamassaan elokuvassa *Adaptation* (2002) Kaufman käsittelee todellisuuden kerronnallistamisen, taiteen ja minuuden suhteita. Solipsistinen tarina kertoo Charlie Kaufman -nimisen päähenkilön yrityksestä kirjoittaa elokuva-adaptaatiota romaanista, jossa ei päähenkilön mukaan löydy kantavaa, yhtenäistä narratiivia, jolle käsikirjoituksen voisi perustaa. Kun päähenkilö keksii kirjoittaa käsikirjoituksen omasta käsikirjoitusprosessistaan, elokuvan metafiktiiviset tasot alkavat punoutua yhteen, ja

elokuva päättyy pilaillemaan Hollywoodin konventionaalisten kertomusten kustannuksella. Joshua Landy (2011) erittelee erilaisia narrativisointitapoja, joita päähenkilö elokuvassa pohtii ratkaisuiksi käsikirjoitusadaptaation narratiivisuuden puutteen ongelmaan. Landy huomauttaa, että siinä missä elokuvan tarinamaailmassa päähenkilö pyrkii välttämään adaptaation juonellistamista Hollywood-tyyppiseksi konventionaaliseksi kertomukseksi, päättyy *Adaptation* itse käyttämään jok'ikisen luetelluista keinoista. Hänen tulkintansa mukaan Hollywood-elementtien (huumeet, seksi, aseet) käyttö on kuitenkin vain puolet elokuvan kaksinaisesta narratiivista, jonka toisena puolena on ei-narratiivinen kertomus kukista – aihe, joka päähenkilöllä on tavoitteenaan, ennen kuin ei-narratiivisuuden mahdottomuus pakottaa hänet keksimään toimintaa yleisön kertomusten nälkään.

Elokuvassaan *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) Kaufman pohtii muistin roolia ihmisen identiteetille. Elokuvassa mies ja nainen pyrkivät molemmat irrottautumaan yhteisestä romanttisesta menneisyydestään poistattamalla muistojaan toisistaan, mutta elokuva osoittaa, kuinka monimutkainen ja syvä vaikutus menneisyydellä ja ympäristöön liitetyillä muistoilla on identiteetille. Laura Beadling (2010) analysoi elokuvan tutkivan screwball-komedian keinoin teknologian ja ihmisyyden suhdetta. Hän esittää, että elokuva pyrkii kerronnallisilla keinoin kääntämään sisäiseksi mielletyt ihmisyyden piirteet, kuten muistot ja persoonallisuuden, ulkoisiksi objekteiksi, joita voidaan teknologian avulla hallita. Beadlingin mukaan elokuva hakee komediallisuuttaan kääntämällä sisäisen ulkoiseksi siksi, että klassisen screwball-komedian ajan luokka- ja sukupuoli-asetelmien käännökset eivät postmodernissa kulttuurissa ole enää jaettuja oletuksia, minkä takia jäljelle jää sisäinen kokemus ja ahdistus.

Vuoden 2015 elokuvassaan *Anomalisa* Kaufman käsittelee identiteettiä erilaisuuden ja samuuden teemojen kautta. Elokuvan päähenkilön näkökulmasta kaikki ihmiset näyttävät samanlaisilta siihen asti, että hän kohtaa yhden ihmisen, jonka hän kokee virkistävän erilaiseksi ja jonka suhteen hän hetkeksi herää eloon. Teos pohtii, miten näkökulma vaikuttaa tapaan havaita toiset ihmiset. David Smith (2016) lukee elokuvasta uskonnollisia teemoja, kuten ihmisen täyttymyksen kysymyksen, ja katsoo, että elokuva tekee kyseenalaiseksi selvien vastausten etsimisen elämän suuriin kysymyksiin. Sen sijaan elokuva pyrkii Smithin sanoin osoittamaan elämän täyttymyksen monitulkintaisuuden ja kiinnittämään katsojan huomion erilaisiin näkökulmiin ja katsomistapoihin, joista vastauksia voidaan lähestyä.

Aiemman tutkimuksen valossa näyttää siltä, että valitsemani lukutapa *I'm Thinkingiin* heijastelee samoja teemoja, joita aiempi tutkimus on tuonut esille Kaufmanin teoksissa. Toisin sanoen hänen käsikirjoittamissaan elokuvissa käsitellään tyypillisesti minuuden kysymykseen liittyviä teemoja, joista *I'm Thinkingissa* painottuu kerronnallisuuden rooli. Kaufman on sikäli kaksijakoinen elokuvantekijä, että hänen ohjauksensa ovat usein suurelle yleisölle tuttuja mutta hän tuo teoksissaan esiin vaikeita aiheita ja käsittelee niitä usein vieraannuttavin keinoin. Kaufmanin teoksia voisikin kutsua ”helposti lähestyttäväksi taide-elokuviksi” tai ”kevyt avant-gardeksi”, kuten kriitikko Ryan Gilbey (2020) tekee arvostelussaan elokuvasta *I'm Thinking*. Elokuvien teemojen voi kuitenkin nähdä käsittelevän filosofisia kysymyksiä myös vakavasti ottaen, minkä vuoksi esitän vielä lukutapani taustoitukseksi katsauksen kertovien taiteiden filosofiaan ennen kuin pääsemme tutkielmani tarkkojen kysymysten pariin.

## 1.2 Kirjallisuuden filosofiaa

Tutkielmani lähtökohdat ovat filosofiset, mutta millä tavalla taiteeseen tulisi filosofoiden suhtautua? Kysyessään minuuden ja elämän olemuksen ydinkysymyksiä tutkielmani kahlaa kirjallisuuden filosofisille vesille – tai filosofian kirjallisuudellisille, sillä eivätkö nämä ole kirjallisuuden kaanonin perustavimpia kysymyksenasetteluja? Silti loppujen lopuksi elokuva on myös perustavalta olemukseltaan esteettinen muodostelma, mitä filosofia ei välttämättä ole. Taide, filosofia sekä taiteentutkimus ovat kukin itsenäisiä instituutioita, joilla on omat tapansa argumentoida ja käsitellä maailman ilmiöitä. Kaiken lisäksi oma lähtökohtani elokuvan tutkimukselle on vahvasti kirjallisuudentutkimuksellinen, minkä takia viittaan kirjallisuudella tässä yleisesti kertoviin taiteenmuotoihin – siitäkin huolimatta että tiedostan, että kaunokirjallisuus ja elokuva monista yhtäläisyyksistään huolimatta myös eroavat kerrontatavoiltaan toisistaan.

Jukka Mikkonen (2012, 22–25) jakaa artikkelissaan ”Filosofisen kaunokirjallisuuden tiedollisesta arvosta ja muodoista” kaunokirjalliset teokset kolmeen luokkaan niiden filosofisen luonteen perusteella: 1) *filosofia kirjallisuudessa*, 2) *filosofia kirjallisuuden välityksellä* sekä 3) *kirjallisuus filosofiana*. Oman tutkielmani voisi nähdä suhtautuvan *I'm*



*Thinkingiin* Mikkosen ensimmäisen jaotteluluokan näkökulmasta. Kaufmanin monissa elokuvissa käsitellään eksistentiaalisia teemoja, kuten ihmisen ajallisuus, identiteetti ja maailmassa olemisen tapa. Näin ollen *I'm Thinkingin* voi mieltää kirjallisella tavalla filosofiseksi teokseksi.

Toisaalta rajaamani tutkimusaiheen – minuuden narratiivisuuden – vuoksi tarkastelutapani asettaa väistämättä elokuvan myös kolmanteen luokkaan, *kirjallisuuteen filosofiana*, sillä teosten kerrontakeinoilla leikittelevä muoto kiinnittää erottamattomasti kerronnallisuuden teeman myös osaksi muotoaan: minuuden kerronnallistuminen on yhtä aikaa temaattinen, rakenteellinen ja muodollinen kysymys. Tällainen filosofointi ei ole traditionaaliselle filosofialle tyypillistä, sillä se ei ole eksplisiittistä ja propositionaalista, kuten Mikkonen (2012, 24–25) huomauttaa. Filosofiana ajateltava kirjallisuus käsittelee kysymyksiä konkreettisesti, holistisesti (sekä kerronnan että kerrontatavan kautta) eikä välttämättä argumentoiden. Kaunokirjallisuuden filosofiassa esteettistä, tiedollista ja eettistä arvoa ei välttämättä voida erottaa toisistaan.

Historiallisesti tarkasteltuna filosofian ja taiteen suhde muuttuu entistä häilyvämmäksi. Erkki Seväsen (2011, 265–269) mukaan kirjallisuuden käsittäminen omaksi esteettiseksi alueekseen tapahtui vasta modernisaation myötä. Hän päätyy omassa sosiologisessa tarkastelussaan toteamaan, että modernissa kulttuurissa kirjallisuudella on erityislaatuinen tiedollinen tehtävänsä, minkä takia sen määrittely pelkästään esteettisin käsittein ei anna tyydyttäviä vastauksia.

Filosofian laajentaminen kaunokirjallisuuden suuntaan tarjoaa uudenlaisia mahdollisuuksia tiedon ja ymmärryksen siirtämiseen/avaamiseen tekijän, tekstin ja lukijan välillä. Voidaan kuitenkin ajatella, että vastuu totuuden – tai totuuksien – ymmärtämisestä siirtyy vahvemmin vastaanottajalle. Kysymys tulkinnasta nousee tällöin entistä keskeisemmäksi ongelmaksi. Tulkintaa käsitellen laajemmin teoria- ja analyysiluvuissa.

Näin ollen tuntuu perustellulta valita teosten lukutavaksi filosofinen lähestymistapa. Lukemalla teosta rinnakkain aihetta käsittelevän filosofisen kirjallisuuden kanssa on mahdollista selkeyttää, millaista kirjallisuuden filosofiaa teokset esittävät: tarkemmin sanoen selväksi tulee se, miten kaunokirjallinen teksti kykenee filosofoimaan minuuden teoriaa.

### 1.3 Tutkimuskysymykset, -rakenne ja -metodi

Tarkoitukseni on tässä tutkielmassa analysoida, kuinka *I'm Thinking of Ending Things* -elokuva esittää ja tematisoi minuuden ja kerronnallisuuden kysymyksiä. Pyrin vastaamaan tutkielmassani kolmeen tutkimus kysymykseen, jotka ovat

1. Kuinka elokuva representoi ja kerronnallistaa henkilöhahmojensa minuutta?
2. Kuinka elokuva tematisoi minuuden ja kerronnallisuuden suhteen?
3. Kuinka elokuvan tematisoimat ja esittämät minuuden representaatiot kytkeytyvät ihmistieteissä käytyyn keskusteluun minuuden narratiivisuudesta?

Vastatakseni näihin kysymyksiin hyödynnän lähilukua, millä tarkoitan kirjallisuudentutkimuksesta lainattua metodologiaa analysoida tekstiä. Lähiluvun metodisten käsitteiden pääasiallisena lähteenäni käytän Henry Baconin (2000) teosta *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Tulkiten elokuvaa edellisessä luvussa esitetyn käsitteen *kirjallisuus filosofiana* mukaisesti, missä ymmärrän kirjallisuuden laajasti minä tahansa kerronnallisena fiktiivisenä tekstinä.

Tärkeimpinä viittauskohteitani narratiivisen minuuden teoreettisiin kehitelmiin kuljetan läpi tutkielmani filosofien Paul Ricoeur ja Charles Taylor itsenäisesti kehittämiä teorioita minuudesta ja kerronnallisuudesta. Analysoin lähilukuani elokuvasta suhteessa Ricoeurin ja Taylorin filosofioihin ja pyrin osoittamaan, miten elokuva rakenteensa ja sisältöjensä kautta yhtäältä operationalisoi minuuden teoriaa ja toisaalta esittää omaa narratiivisen minuuden filosofiaansa. Lukutavassani keskityn erityisesti elokuvan henkilöhahmoihin sekä tarinan ja kerronnantasojen suhteiden analyysiin, koska nähdäkseni ne ilmentävät vahvimmin elokuvan poetiikan ja sen filosofian suhdetta.

Seuraavassa pääluvussa esittelen tarkemmin narratiivisen minuuden teoriaa, sen historiaa sekä sen suhdetta taiteen tutkimukseen. Määrittelen ensimmäisessä alaluvussa tutkielmani keskeiset käsitteet eli minuuden ja identiteetin, ja tämän jälkeen toisessa alaluvussa esitän katsauksen jälkiklassisen narratologian sekä hermeneuttisen filosofian teorioihin minuuden

ja kerronnallisuuden suhteista. Kolmannessa alaluvussa hahmottelen Paul Ricoeurin mimesis-käsityksen valossa tekstin, tulkinnan ja lukijan suhdetta, sillä tulkinta liittyy oleellisesti minuuden kykyyn ymmärtää itseään kertomusten kautta.

Tutkielmani kolmannessa pääluvussa ryhdyn etsimään vastauksia asettamiini tutkimuskysymyksiin. Olen jakanut analyysin seitsemään eri näkökulmaan, joita minuuden ja kerronnallisuuden suhteella elokuvassa tulkintani mukaan on. Ensimmäisessä alaluvussa esittelen keskeisten hahmojen kautta, millaisia eri minuuksia elokuva esittää eri henkilöhahmoina. Hahmojen tarkastelussa keskityn pintatason havaintoihin, joissa minuuden ongelmaa ei vielä näy mutta joiden kautta avautuu väyliä syvätason havainnoille.

Toisessa alaluvussa paneudun hahmojen minuuksien ja kerronnan suhteisiin. Pyrin osoittamaan, kuinka hahmoille sovitetaan erilaisia minuuksia ja kuinka eri kerrontatasojen lävitse tarkasteltuna hahmojen minuudet näyttäytyvät erilaisina. Kolmannessa alaluvussa keskityn minuuden ajallisuuteen. Analysoin erityisesti sitä, miten kertomukset auttavat hahmoja käsittelemään minuutta ja sen muutoksia elämän kokonaisuudessa. Toisaalta kiinnitän huomiota vaihtoehtoihin tapoihin kertoa aikaa kuin tavanomainen suoraviivaisesti etenevä aika.

Neljännessä alaluvussa esitän kolme trooppia – auton, talon ja liian – jotka kukin toimivat kerronnallisina motiiveina ja tematisoivat erilaisia puolia hahmojen minuuden kerronnallisuudesta. Viidennessä alaluvussa siirryn tarkastelemaan minuuden sosiaalista jakamista ja muotoutumista. Tarkastelen erityisesti sitä, kuinka hahmojen ja kerronnan tietyille hahmojen minuuksille suomat tunnustukset ja tunnustuksen epääminen perustavat ja estävät minuuden muotoutumista.

Kuudennessa alaluvussa analysoin aiemmissä alaluvuissa ilmi tulleita minuuden kerronnallisuuden piirteitä kerronnallisen toimijuuden valossa. Pyrin havainnollistamaan, miten teoksen esittämät minuuden representaatiot kytkeytyvät valtaan ja millaisen kriittisen näkökulman teos ottaa minuuden kerronnallisuuteen. Lopuksi pyrin yhdistämään aiemmissä alaluvuissa käsiteltyjä näkökulmia minuuden kerronnallisuuteen, ja siten luonnehtimaan, millaista filosofiaa elokuva kokonaisuutena pyrkii esittämään. Lopuksi tutkielman neljännessä pääluvussa esitän yhteenvedon tutkimuksestani sekä suuntia jatkotutkimukselle.

## 2. Minuuden kerronnallisuuden teoriaa

Narratiivista teoriaa on kehitelty kirjallisuudentutkimuksen kentällä sekä muiden ihmistieteiden aloilla. Seuraavissa alaluvuissa esittelen narratiivista teoriaa, jota vasten lähiluen *I'm Thinking of Ending Things* -elokuva.

Kertomuksen tutkimus on 1900-luvun jälkipuoliskolta alkaen kiinnostanut yhä enemmän myös muitakin kuin kirjallisuudentutkijoita. Siinä missä niin kutsuttu klassinen narratologia oli kiinnostunut kerronnan yleisistä rakenteista ja keinoista, on myöhempi jälkiklassinen narratologia avannut kysymyksenasettelua kertomuksen ja maailman väliseen suhteeseen sekä kerronnan funktioihin. 2000-luvun kerronnan tutkimuksessa kerronnan formaaleja keinoja tutkiva ja sisällöllis-historiallisesti orientoitunut tutkimussuuntaus ovat lähentyneet toisiaan. (Hägg et al. 2009, 7–9.)

1980-luvulta alkaen kerronnallisuuden tai narratiivisuuden tutkimuksessa huomiota on kiinnitetty ihmisen tapaan kerronnallistaa elämäänsä, kertomusten ja maailman suhteeseen sekä kerronnallisuuden tiedolliseen ulottuvuuteen. Tämän niin kutsutun narratiivisen käänteen myötä kertomuksellisuus alettiin nähdä myös perinteisten, fiktiivisten tekstien ulkopuolella, inhimillistä toimintaa leimaavana piirteenä. (Hallila 2008, 23; 29–30; 33.)

Jälkiklassisen narratologian juuret ovat niin kutsutussa klassisessa narratologiassa sekä venäläisessä formalismissa. Ranskalaisesta strukturalismista suuresti vaikutteita ottanut klassinen narratologia pyrki etsimään yleisiä kerronnallisia malleja ja ”kerronnan kielioppia”. 1980–1990-luvuilla monet kontekstia ja historiallisuutta painottaneet teoriat, kuten feministinen, kognitiotieteellinen ja postkoloniaalinen teoria, avasivat klassisen narratologian hierarkiat tekstin ulkopuolelle. Jälkiklassista narratologiaa ei kuitenkaan tule pitää yhtenäisenä teoriana, vaan pikemminkin ”verkostona”, joita yhdistää näkemys narratiivisuuden merkityksestä inhimillisen todellisuuden ymmärtämisessä. (Hägg et al. 2009, 9–12; Hallila 2008, 29–31.)

Kertomusnäkökulma avaa monia mielenkiintoisia tutkimuskysymyksiä kirjallisuudentutkijoita kiinnostavien fiktiivisten tekstien esittämien kertomusten ja ihmisten

omaa olemassaoloaan jäsentävien kertomusten välille. Jos ihmisellä ajatellaan olevan ”narratiivinen identiteetti” ja ihminen mielletään ”kertovana eläimenä” – kuten filosofi Paul Ricoeur on esittänyt – (ks. Hallila 2008, 29–31) tai ihmistä ajatellaan luonnehtivan ”itseään tulkitsevuus” – kuten filosofi Charles Taylor ajattelee – (ks. Laitinen 2009, 55), millä tavoin fiktiivisen tekstin kertominen tai tulkitseminen eroaa kerronta- ja tulkintaprosesseista reaali maailman tapahtumien kohdalla? Millä tavalla ihmisen tarve tuottaa fiktiivisiä kertomuksia liittyy tarpeeseen kerronnallistaa omaa olemassaoloa?

Käsittelen seuraavissa alaluvuissa narratiivisuuden ja identiteetin välistä suhdetta. Ensiksi määrittelen, mitä tarkoitan minuudella ja identiteetillä. Toisessa alaluvussa esittelen identiteetin narrativisoimisen ympärillä käytyä keskustelua. Huomioni on tällöin siinä, miten ihmistieteissä on perusteltu väitettä, että ihmisen identiteetti muodostuisi perustavanlaatuisesti narratiivien kautta, sekä miten tätä väitettä on kritisoitu. Näkökulmani on toisin sanoen siinä, miten identiteettiä *kerronnallistetaan*. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen narratiivisuuden ja identiteetin suhdetta tulkinnan näkökulmasta. Kertomisen lisäksi kertomus tulkitaan eli kerrotut tekstielementit ymmärretään kertomukseksi. Tulkinnan näkökulma on erityisen tärkeä taiteentutkimuksen kannalta, sillä sitä kautta taiteen ja eletyn identiteetin suhde muuttuu avoimeksi dialektiikaksi, jossa kumpikin puoli uudelleen muotoilee toista.

## 2.1 Minuus ja identiteetti

Minuuden käsite on arkisesti ymmärrettävä mutta filosofisesti monitulkintainen käsite.<sup>2</sup> Luon tässä alaluvussa lyhyen katsauksen minuuden ja identiteetin käsitteisiin ja esitän sitten määritelmän, jota jatkossa käytän tässä tutkielmassa. Minuus (eng. *self*) voi tarkoittaa sekä subjektiivista positiota, josta käsin asioita ja ilmiöitä tarkastellaan, sekä kokemuksellista keskipistettä, joka pysyy muuttumattomana kaiken muun muuttuessa. Tästä johtuen identiteetti (eng. *identity*), itseys (eng. *selfhood*) ja subjekti (eng. *subject*) liittyvät minuuteen läheisesti.

---

<sup>2</sup> Minuus ja identiteetti ovat myös historiallisesti kokeneet muutoksia, mutta tukeudun tässä moderniin käsitteistöön. Taylor (1995) kuvaa yleisellä tasolla identiteetti-käsityksen muutoksia länsimaisessa ajattelussa. Steinby (2011) puolestaan tarkastelee subjekti-käsitteen historiaa etenkin kirjallisuuden valossa.

Identiteetti voidaan määritellä (partikulaarisina) eroina muihin ihmisiin nähden. Samalla identiteetti voidaan nähdä tunteena ajallisesta ja kokemuksellisesta jatkuvuudesta ajallisesti ja tilallisesti. Identiteetin alueella yksilö hahmottelee oman kokemusmaailmansa ja ulkoisen maailman suhdetta sekä konstruoi itseään toimijana, joka saa aikaan tapahtumia ja muutoksia ympäristössään. Identiteetti on myös vastaus kysymyksiin, ”kuka minä olen” ja ”mitä minä haluan”. (Bamberg 2013; ks. myös Perttula 2010.) Samalla identiteettiin liittyy myös samuuden sfäärejä muihin ihmisiin nähden, jotka liittyvät erilaisiin sosiaalis-historiallisiin kategorioihin, kuten sukupuoleen, kansallisuuteen, ikään tai ammattikuntaan. Yksilön kiinnittyminen näihin kategorioihin ei kuitenkaan ole millään tavalla sisäsyntyistä tai itsestään selvää, ja tähän yhteydentekoon yleisen ja yksilöllisen välillä tarvitaan yhteyttä konstruoivia ajatustapoja, kuten narratiiveja.<sup>3</sup> Lyhyesti sanottuna identiteetti ei ole *substanssi*, vaan toimintaa ja suhteita (Ricoeur 1994, 117–118).

Identiteetti voidaan jakaa kahteen käsitteellisesti toisistaan poikkeavaan osaan. Ricoeur (1994, 1–4; 115–125) nimittää minuuden kahdeksi merkitykseksi *samuus* (ajallisesti jatkuva minuus; lat. *idem*) ja *itseys* (minä erona muista, lat. *ipse*). Hänen mukaansa identiteetti on näiden kahden minuuden dialektista vuorovaikutusta. Ipse-minuus ei Ricoeurin mukaan edellytä minkäänlaista minuuden ydintä, vaan ainoastaan minuuteen eron tekävän toiseuden. Idem-minuus puolestaan edellyttää ajallisen jatkuvuuden minuudessa, jotta kahtena ajankohtana on mahdollista sanoa minän olevan identtinen: ulkoisista muutoksistaan huolimattaan yksilö voi edelleen olla sama yksilö nuorena lapsena kuin kypsänä aikuisena. Minuuden tutkimuksessa huomiota on kiinnitettävä näihin identiteetin molempiin ulottuvuuksiin, mutta monissa tilanteissa niiden välinen ero häviää näkyvistä niiden keskinäisriippuvuuden vuoksi.

Minuuden käsitettä voidaan lähestyä myös sosiaalisesti. Charles Taylor (1995, 62–63) nimeää identiteetiksi vastauksen kysymykseen ”keitä me olemme”. Näin ajateltuna identiteetti luo Taylorin mukaan taustan yksilön mieltymyksille, tavoitteille ja toiveille, ja ne muodostetaan suhteessa tärkeisiin läheisiin ihmisiin: oppimalla heiltä sekä asettumalla heitä vastaan. Sekä Ricoeur että Taylor ovat esittäneet, että kysymyksen ”kuka minä olen”

---

<sup>3</sup> Toisaalta kertomuksilla on myös muita sosiaalisia tehtäviä: Niillä viihdytetään, vedotaan tunteisiin, vaikutetaan toisten asenteisiin ja valotetaan arvoja itselle ja toisille (Mikkonen 2016, 62).

ei tarvitse olla itselle eksplisiittisesti artikuloitu kysymys, jotta subjekti jo eläisi vastauksen mukaisesti (Laitinen 2002, 60–61).

Ricoeurin ja Taylorin identiteetti-käsitykset tukeutuvat kieleen ja käsittävät ihmisen sitä kautta kielelliseksi olennoiksi. Edellä esitettyjen pohjimmiltaan narratiivisten minuuden määritelmien ohella voidaan erottaa esikielellinen ydinminuus (eng. *minimal self*), joka viittaa kieltä edeltävään ja välittömään kokemukseen yhtenäisyydestä ja toimijuudesta. Tätä esikielellistä, intuitiivista minuutta voidaan lähestyä esimerkiksi tietoisuuden kokemuksena tai ruumiillisena toimijuutena. Lisäksi minuutta voidaan tarkastella objektina tai subjektina, mikä käy helposti ilmi esimerkiksi monien kielten pronomineista (esim. eng. *me* ja *I*). (Ks. Gallagher 2000; Haanila et al. 2017.)

Käytän tutkielmassani käsitteitä minuus ja identiteetti synonyymeina, ja molemmat käsitteet tarkoittavat idem- ja ipse-minuuksien muodostamaa kokonaisuutta. Identiteetti ja minuus kuvaavat yksilön kokemuksellista ja objektiivista eroa toisiin yksilöihin nähden sekä yhtenäistä kokonaisuutta, jonka yksilö itsenään hahmottaa. Kun analyysini vaatii, tarkennan, kumpaan minuuden käsitteeseen viittaan. Käytän lisäksi käsitettä ydinminuus, kun tarkoitan intuitiivista, ei-kielellistä kokemusta minuudesta. Käsitteet itseys ja minuus kuvaavat samaa asiaa, mutta niiden erona on näkökulma: siinä missä minuus viittaa subjektiiviseen näkökulmaan, viittaa itseys minuuteen kolmannesta persoonasta käsin tarkasteltuna. Subjektilla tarkoitan tässä työssä toiminnallista – ja tietävää – roolia, jossa olento on suhteessa maailmaan. Huomattavaa myös on, että subjektilla voidaan käsittää sekä toimijaa että alamaista. (Ks. Haanila et al. 2017; Lehtonen 2014, 188–189; Ricoeur 1992, 115–125; Steinby 2011, 103–104.)

## **2.2 Narratiivisuus ja minuus**

Narratiivisuuden ja minuuden suhde on monella tapaa laajasti tutkittu ja kiistanalainen aihe niin kirjallisuudentutkimuksen kuin filosofian, psykologian ja kulttuurintutkimuksen alueilla. Minuuden narratiivisuus ja minäkertomukset ovat herättäneet laajaa tutkimuksellista keskustelua, mutta suhde minuuden, elämän ja narratiivisuuden välillä ei ole yksinkertainen. Ihmiselämä on olemassa narratiiveista riippumatta, mutta samalla

narratiivisuus näyttäytyy ihmiselle perustavanlaatuisena tapana järjestellä ja merkityksellistää kokemuksiaan ja sosiaalista todellisuuttaan. Vaikka narratiiveja, identiteettiä ja näiden kahden suhdetta on tutkittu paljon eri tieteenaloilla, on kirjallisuudentutkimuksen narratologia usein jäänyt tekstin ulkopuolista todellisuutta tutkivien tieteiden ulkopuolelle. Taiteen, minuuden ja narratiivisuuden välistä vuorovaikutusta on tutkittu vähänlaisesti ottaen huomioon, että etenkin kirjallisuuden vaikutus kulttuurisia narratiiveja muovaavana voimana on yleisesti tunnustettua. (Neumann & Nünning 2008, 3–4; Bamberg 2013.)

Narratiivisen psykologian piirissä – muun muassa Jerome Brunerin teoretisoimana – narratiivisuus on alettu nähdä ihmisen keinona hallita tietoa ja tehdä siitä ymmärrettävää. Kertomusten kautta ihminen ratkaisee ongelmia, yhdistelee asioita ja luo merkityksiä. Narratiivisuus on ihmiselle myös keino hallita ajallisuuden kokemusta ja jäsentää kokemuksiaan ymmärrettäväksi. Jälkiklassisessa merkityksessään narratiivisuus ei ole yksinomaan tekstiin liittyvä piirre – ellei tekstiä määritellä merkityksettömän laajasti. Narratiivisuus on mahdollista paitsi tekstilelle myös puheelle, kuvalliselle kerronnalle ja mentalisaatiolle. (Bamberg 2013; Neumann & Nünning 2008, 4–5; ks. myös McAdams 2006.)

Narrativisoinnissa eli kerronnallistamisessa muistot, tapahtumat ja kokemukset asetellaan suhteeseen toisiinsa nähden, ja niiden muodostama kokonaisuus toimii tulkintapintana uusille kokemuksille (Neumann & Nünning 2008, 4–5). Martin Heideggeriin viitaten filosofi Arto Laitinen (2009, 41) kirjoittaa: ”Maailma jäsentyy praktisena merkitysverkoston osana, - - ei ’esillä olevana’ intressittömänä tarkastelun kohteena.” Modernin havaintopsykologian käsittein voitaisiin sanoa, että poimimme tietoisuutemme havaintoja aistimaailmastamme olemassaolevien skeemojemme pohjalta. Ajatus siitä, että ihminen havainnoisi maailmaa ”sellaisenaan”, objektiivisesti, vaikuttaa ongelmalliselta niin hermeneuttis-fenomenologisen filosofian kuin modernin psykologiankin näkökulmista.

Matti Hyvärinen (2013, 16–21) huomauttaa, että eri tieteenaloilla narratiivi-käsitettä käytetään toisistaan poikkeavasti: eri teoreetikoiden ja tieteenalojen käytössä narratiivi on mitä tahansa kielen semanttisen rakenteen ja elämän metaforan väliltä. Meretoja (2009, 207) määrittelee narratiivin eli kertomuksen esitystavaksi, jossa tiettyjen toimijoiden kokemat tai aikaansaamat tapahtumien ketjut muodostavat mielekkään, jäsentyneen jatkumon.



Viitatessani narratiiveihin tai narratiivisuuteen sekä kerronnallisuuteen tässä työssä käytän tätä perusmerkitystä, ellen toisin artikuloi.

Kerrontaa on ollut kaikissa tunnetuissa kulttuureissa, ja kulttuurien kertomukset ovat erottamaton osa ympäröivää (kulttuurista) maailmaamme. Kertomista ilmenee kaikilla elämän osa-alueilla. Kertominen syntyy kokemuksiemme ja niiden kielellistämisen kohtaamisessa. Roland Barthesin mukaan kertomukset ovat nimenomaan kokemustemme merkityksellistämistä tietyllä tavalla todellisuuden kopioimisen sijaan. Kerronnassa tapahtumasarjat, jotka muodostavat elämän, saavat muodon ja järjestyksen. Jäsentelyyn käytetään erilaisia kulttuurisia muotteja, kerrontamalleja. Tzetan Todoroviin viitaten Lehtonen esittää, että aukkoiset, epätäydelliset kertomukset vaativat lukijan aktiivista konstruointia, ja informaation puute kiihdyttää tulkintaprosessia. (Lehtonen 1998, 117–118.)

Filosofisissa keskusteluissa elämän ja minuuden narratiivisuuteen on suhtauduttu kaksijakoisesti. Narratiivisuus on nähty yhtäältä kognitiivisena strategiana, joka auttaa ihmistä jäsentämään objektiivisen maailman tapahtumia ymmärrettävään muotoon. Tällaisia näkemyksiä esittävät esimerkiksi Daniel Dennet, Hayden White ja Jerome Bruner. Näissä näkemyksissä narratiivisuus nähdään eräänlaisena suodattavana ja jäsentävänä väylänä ihmisen sisäisen ja ulkoisen maailman välillä, jolloin kertomusmuodon voi ajatella vääristävän todellisuutta. Toisaalta hermeneuttis-fenomenologisessa ajattelussa narratiivisuus on mielletty ihmisen maailmassa olemisen tavaksi, jolloin kertomusmuoto ei ole vain todellisuutta jäsentävä mielen työkalu vaan ihmisen tapa olla. Tällaisia näkemyksiä esittävät esimerkiksi Charles Taylor ja Paul Ricoeur. (Meretoja 2009, 207–208; Neumann & Nünning 2008, 4–5.) Näitä kahta tapaa teoretisoida narratiivisuuden ja identiteetin suhdetta voidaan nimittää heikoksi ja vahvaksi näkemykseksi (Pettersson 2008, 26).

Paul Ricoeurin filosofian kertomusteoreettiset esitykset inhimillisen kokemuksen, ajallisuuden, fiktiivisen kertomuksen ja historiankirjoituksen keskinäisistä suhteista on toiminut merkittävänä taustana jälkiklassiselle narratologialle. Ricoeurin filosofia on keskeinen viittauspiste monille, tieteenalat ylittävälle teorioille ihmiselämän kertomusluonteesta. (Hallila 2008, 32–34.) Ricoeurin mukaan kertomusmuoto on tyypillistä juuri ihmisen pyrkimykselle hallita omaa olemistaan ajassa. Filosofian klassinen identiteettiä koskeva ongelma selittyy Ricoeurilla kertomisen ja tulkinnan vuorovaikutuksessa. Ajassa

erillään olevat tapahtumat sidotaan toisiinsa juonellistamalla ne yhteen kertomukseen, tuomalla epäjärjestykseen (eletty) järjestystä (kertomus). (Laitinen 2002, 64–66.)

Toinen ihmisen elämän narratiivisuutta ja tulkinnallisuutta laajasti tarkastellut filosofi on Charles Taylor. Siinä missä Paul Ricoeurin narratiivisen identiteetin jatkuvuus syntyy juonesta ja tapahtumien juonellistamisesta, Charles Taylorin filosofiassa jatkuvuus on yhdistävä teema. Taylorin mukaan ihminen suuntaa elämäänsä *vahvojen arvojen* avulla ja elämän tapahtumia kerrotaan suhteessa näistä etääntymiseen ja niitä kohti liikkumiseen. Vahvat arvot ovat laadullisia kategorioita erilaisten halujen, elämäntapojen, tunteiden ja toimien arvostettavuudesta. Subjektin näkökulmasta jotkin asiat ovat haluttavampia tai toivottavampia asioita, ja tehdessään tulkintoja subjekti heijastelee havaintojaan ja kokemuksiaan, suorasti ja epäsuorasti, näihin arvostettaviin asioihin. Yksinkertaisesti voitaisiin puhua ideaaleista, joita subjekti pitää tulevaisuuteen heijastettuina päämäärinään. Identiteettiä rakennetaan jatkuvasti suhteessa näihin asioihin, jotka eivät vielä ole. (Taylor 1989, 50–52; ks. myös Laitinen 2002, 59–64; 68.) Identiteettiä konstituoivan narratiivin keskiössä ovat tällöin elettyjen tapahtumien suhde vahvoihin arvoihin. Jos henkilön vahvoihin arvoihin kuuluu esimerkiksi oikeudenmukaisuus toisia ihmisiä kohtaan, suhteuttaa henkilö omaa elämäntarinaansa siihen, milloin hän on tehnyt tekoja, jotka ovat olleet oikeudenmukaisia tai epäoikeudenmukaisia. Oikeudenmukaisuus voidaan tällöin nähdä elämää ja identiteettiä yhdistävänä teemana.

Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan hyväksy näkemystä, että narratiivisuus olisi keskeinen ihmiselämää jäsentävä ominaisuus. Keskeisin narratiivisen ihmiskäsityksen kriitikko, filosofi Galen Strawson (2004, 428–435) jakaa ihmiset kahteen ryhmään, joiden perustavat tavat nähdä itsensä poikkeavat toisistaan. Diakroniset ihmiset ajattelevat itseään ajallisesti jatkuvina, menneisyydessä ja tulevaisuudessa samanlaisina ihmisinä. Episodiset ihmiset puolestaan eivät ajattele itseään menneinä tai tulevinä minuuksina, vaikka ymmärtävätkin, että kokonaisina olentoina heillä on historia. Strawsonin mukaan episodiset ihmiset eivät kokemuksellisesti tunne yhteyttä nykyisen fenomenologisen subjektiviteettinsa ja muistamansa minuuden välillä, minkä vuoksi heidän minuutensa ei jäsenny narratiiviseen muotoon, kuten diakronisilla ihmisillä. Hänen argumenttinsa vastustaa sekä deskriptiivistä että eettistä narratiivisuutta, joista ensimmäinen esittää ihmisen elämän hahmottuvan kertomuksena ja toinen normativisoi kertomuksellisuuden hyvän elämän edellytykseksi.

Strawsonin (2004) kritiikki nostaa esille aiheellisia kysymyksiä siitä, onko narratiivisuus minuuden olemassaololle – ja tunnustettavuudelle – välttämätöntä. Monet tutkijat ovat kuitenkin huomauttaneet, että narratiivisen minuuden tutkimuksessa tulisi nähdä yksilöä ympäröivien kertomusten moneus ja muovautuvuus (ks. Bamberg 2013) tai narratiivikäsitteen moninaisuus, mikä tulee selväksi erilaisten kirjallisten lajityyppien kertomuksellisuutta tarkasteltaessa (Hyvärinen 2013, 22). Narratiivisuus ei ole vain yksilön oman toiminnan tuotosta: ympäröivä kulttuuri ja sosiaalinen ympäristö kannattelevat yksilön identiteettiä omilla kertomuksillaan, muovaavat sitä – tai niitä – ja hajottavat sen. Kertominen onkin intersubjektiivista, dialogista toimintaa. Ihmistoiminnan ymmärtäminen vaatii aina herkkyyttä konteksteille (Nelson 2009, 26).

Ricoeurin teoriassa ihmistä tai tätä ympäröivää maailmaa ei voida abstrahoida staattisiksi, totaalisiksi käsitteiksi. Narratiivisessa toiminnassaan yksilö uudelleen kertoo itseään jatkuvasti itsereflektoinnin, mielikuvituksen ja toisten kanssa käydyn vuorovaikutuksen muuttaessa hänen kokemuksiaan ja ymmärrystään niistä. (Nelson 2009, 27.)

Narratiivinen identiteetti tulee ymmärtää dialogisena, elävänä ja dynaamisena toimintana, jossa kertomisen tehtävät vaihtelevat eri tilanteissa. Kertominen on yhtäältä yksilön yritystä hahmottaa itseään ajassa, kiinnittyä historiaan ja kurottautua toista kohti. (Ihanus 1999.) Omaa elämäänsä kerronnallistava subjekti konstruoi itseään toisten kautta ja näitä vasten. Kertojan suhde on aina dialogisesti sotkeutunut toisten ihmisten ja kulttuuristen kertomusten kanssa. (Neumann & Nünning 2008, 8–9.) Kartesiolainen subjektikäsite, jossa minuus on jotain puhdasta, autonomista ja täysin muista subjekteista irrallista, ei narratiivisen identiteetin kohdalla ole teoreettisesti tai käytännöllisesti mahdollinen.

Tässä vaiheessa lienee paikallaan avata hieman dialogisuuden käsitettä. Filosofikirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin (1991) teoretisoima dialogisuus on tekstien tutkimuksesta yleiseen, kielen perustavaa sosiaalisuutta kuvaavaan käyttöön siirtynyt käsite. Dialogisuus viittaa kielen ja kommunikaation vastavuoroisuuteen, jossa mikään taho ei yksiselitteisesti hallitse merkityksiä tai merkityksenantoa. Perinteiseen kielikäsitteeseen verrattuna Bahtinin ajattelussa keskiöön nousevat kommunikaatiotilanteeseen osallistuvat toimijat ja näiden väliset suhteet.

Osa tutkijoista, kuten Strawson, ovat esittäneet, että narratiivisuus ei olisi kaikkia ihmisiä leimaava piirre tai ainoa tapa käsitellä omaa minuutta. On totta, etteivät narratiivit kykene tavoittamaan ihmisen olemista aivan tyhjentävästi ja itseydessä on aina ”ihmisyyden huomaamatonta ylijäämää”, jota narrativisointi ei tavoita. (Neumann & Nünning 2008, 10–11; ks. myös Meretoja 2014, 97.) Runouden kieltä kaikessa metaforisuudessaan, tiiviyydessään, monitulkintaisuudessaan, visuaalisuudessaan ja tilallisuudessaan voisi pitää vaihtoehtona narratiivin hallitsevuudelle. Näin ollen runouden diskurssi kykenee ehkä avaamaan sellaisia tasoja ihmisenä olost, joita narrativisointi ei kykene ”hallitsemaan” tai selittämään. Myös Hallet (2008, 49–50) huomauttaa, että verbaalinen kerronta ei yksin riitä selittämään identiteetin rakentamiseen tarvittavia prosesseja. Hänen mukaansa myös sosiaaliset käytännöt, video ja valokuva ovat poikkeavia keinoja rakentaa minuutta tekstuaalisesti. Näistä viimeisistä hän esittää, että valokuvan erilainen indeksaalisuus sekä holistinen, välitön vaikuttavuus erottavat sen verbaalisesta kerronnasta.

Narrativisoinnilla on paitsi käytännöllisiä myös eettisiä ulottuvuuksia. Strawsonilla (2004) kerronnan eettisyys liittyy kerrotun elämän epäautenttisuuteen ja eletyn elämän ”pakottamiseen” kertomukseksi, sen hallintaan ja selittämiseen. Myös Ricoeurilla kertominen on pohjimmiltaan eettistä toimintaa: fiktiivinen kertomus kykenee avaamaan uusia ajallisuuden ulottuvuuksia inhimillisessä kokemuksessa (Hallila 2008, 29). Symbolisena toimintana kaunokirjallisuus on avoin kulttuurin muille symbolisaatio- ja merkityksellistämisprosesseille, joiden kautta se kiinnittyy osaksi muita identiteettien konstruoinnin alueita, kuten psykologiaa, historiankirjoitusta, lakia tai uskontoa. Mielikuvituksellisuutensa ja luomiensa maailmojen kautta kirjallisuus pystyy myös uudelleen järjestelemään symbolisia rakenteita ja näin avaamaan uudenlaisia identifikaation prosesseja.<sup>4</sup> (Neumann & Nünning 2008, 15; Bamberg 2013.)

Edellisiin kappaleisiin viitaten voidaan sanoa kokoavasti, että identiteetti on 1) dynaaminen ja aktiivisen prosessin tuotos, 2) *eletty ja kerrottu* 3) narratiivisesti koottu, ja siten diakronis-historiallinen, 4) kielellisesti välittynyt, ja siten intersubjektiivinen, sekä 5) dialogisesti

---

<sup>4</sup> Kirjallisuus- ja mediatutkija Mikko Lehtonen (2014, 166–167) kirjoittaa ihmisen symbolisesta toiminnasta ihmisen olemassaolon käytännöllisestä näkökulmasta. Lehtosen mukaan ihmiset hahmottavat olemassaoloaan symbolien avulla, eikä faktuaalisen ja fiktiivisen symbolin välillä ole ”muuria”. Kyky kuvitteluun – myös sellaiseen mitä ei ole – on välttämätön osa ihmisen olemista maailmassa. Fiktiivisellä kuvittelulla on heuristinen apu maailman ymmärtämiseen, ja koska fiktion konventiot ovat historiallisesti kasaantuneita, on symbolisesti toteutettava kuvittelu myös sosiaalista toimintaa.

muihin kertomuksiin nähden konstruoitu. Identiteetti ei ole *vain* kertomus, mutta se on perustavanlaatuisesti sen piirissä järjestynyt ja neuvoteltu. Epistemologisesti identiteetin ja maailman suhde on kompleksinen, sillä itsereflektio, jolla narratiivin olemusta tavoitellaan, on myös osa identiteetin itsekonstruktiota. Ongelmallisia ovat lisäksi faktuaalisen maailman ja kerrotun ”fiktiivisen lisän” suhde sekä oman ja yhteisen erottaminen. Kertomusluento herättää myös eettisiä ongelmia sekä itseään kerronnallistavalle subjektille (*Sekoittaako uudelleen kertominen eletyn ja fiktiivisen kerrotun? Elänpö kertomusta vai kerronko elämää? Kenen kertomusta yritän elää?*) että subjektia ympäröivälle kulttuurille (*Millaisia kertomusmalleja tarjotaan ja arvostetaan? Millaisia kertomuksia on hyväksyttyä kertoa?*).

## 2.3 Teksti, tulkinta ja lukija

Narratiivisuuteen liittyy oleellisesti merkityksellisyys, joka ei ole yksin tekstin ominaisuus, vaan myös lukijan aktiivisen tulkinnan tulos. Millä tavalla tulkitsija – tekstin tai oman elämänsä – ymmärtää tulkintansa kohteen? Tässä alaluvussa käsittelen hermeneuttista tulkinnan teoriaa sekä lukijan ja tekstin välistä vuorovaikutuksellista suhdetta.

Monika Fludernik (2010, 18–19) paikallistaa kerronnallisuuden muodostumisen lukuprosessiin: kerronnallisuus ei ole tekstin, vaan lukijan tulkinnasta syntyvä ominaisuus. Kerronnallisen viestinnän tasot ovat 1) perustason skeemat toiminnan ja tavoitteiden luonteesta, 2) erilaiset kerronnallista materiaalia määrittävät skeemat (toiminta, kertominen, kokeminen, näkeminen ja reflektointi), 3) lajityypit ja historialliset kehykset ja 4) edellä mainittuja tasoja hyödyntävä kerronnallistamisen taso. Eri tasot ohjaavat tulkintaa, ja tekevät ymmärrettäväksi kohdattua tekstiä.

Lukutapahtumassa tekstin merkityksellisyys on siis peräisin sekä tekstistä että lukijasta. Erkki Seväsén (2014, 247–248) sosiologis-semioottisen teoreettisen näkemyksen mukaan lukija tarvitsee tekstin merkityksiä ymmärtääkseen tietoa kielellisistä ja ei-kielellisistä merkeistä sääntöineen ja konventioineen sekä tietoa tekstin ulkopuolisesta maailmasta. Lukijan ja tämän yhteisöjen käsitykset maailmasta antavat tekstin merkeille merkityksen, mutta tekstit tarjoavat tulkitsijoille myös uudenlaisia tapoja hahmottaa maailmaa.

Paul Ricoeurin filosofiassa kieli viittaa aina johonkin, joka on sen itsensä ulkopuolella. Osallistuessaan diskurssiin asettuvat puhumistilanteen osallistujat dialogiseen suhteeseen, jossa tarkoituksena on ymmärtää ja tulla ymmärretyksi. Kokemusten siirtäminen osapuolten välityksellä on kuitenkin sellaisenaan mahdotonta, ja kieli vain osoittaa puhujan kokemuksiin, niiden merkityksiin ja maailmaan. Kirjoitetussa tekstissä puhutun kielen diskurssin referentiaalisuus on mukana, mutta toisin kuin puhe ei teksti ole samalla tavalla sidottu tekijän ajallisen äärellisyyden horisonttiin. Tekstin merkitys on näin ollen enemmän kuin tekijän intentionaalisuus. (Hallila 2008, 24–25.)

Vaikka puhetilanne, historiankirjoitus ja fiktiivinen kertomus poikkeavatkin Ricoeurin filosofiassa toisistaan referentiaalisuutensa osalta, ei näistä mikään ole täysin sitä vailla. Sekä tekijä että lukija ovat maailmallisia subjekteja, joiden käyttämä diskurssi on viittaussuhteessa kokemuksiin ja jotka pyrkivät ymmärtämään ja tulemaan ymmärretyiksi. Fiktiivinenkään kertomus ei saa merkitystään tyhjästä, vaan se on aina suhteessa lukijan elämismaailmaan. (Hallila 2008, 25.) Lähtökohtaisesti lukija on aina tulkitessaan jo sotkeutunut kulttuuristen narratiivien verkkoon, joka muovaa tulkintahorisonttia. Siksi tulkinnat eivät ole koskaan puhtaita ja välittömiä kokemuksia. (Meretoja 2014, 96.)

Paul Ricoeurin (2005b) narratiivinen hermeneutiikka on kolmijakoinen. Ensimmäisellä tasolla (*mimesis I*) ovat ihmisen arkipäiväiset, esimuodolliset [*prefigurative*] havainnot ja kokemukset. Mimesis I -tason havaintojen juuret ovat ihmisen toiminnassa ja siksi tätä tasoa voitaisiin kutsua *eletyksi*. Toisella tasolla (*mimesis II*) ensimmäisen tason havainnot järjestellään, kielellistetään ja juonellistetaan kirjalliseksi ja historialliseksi, kulttuuriseksi kertomuksiksi. Mimesis II -tasolla kokemukset siirtyvät symboliseen järjestelmään ja alkavat elää kielellisinä uudelleen esityksinä eli representaatioina. Kolmannella tasolla (*mimesis III*) toisen tason kulttuurisia narratiiveja tulkitaan tulkitsijan omaa elämismaailmaa vasten ja sieltä käsin ja siten uudelleen tulkitaan omia (mimesis I -tason) kokemuksia. Symbolisessa järjestelmässä operoidessaan ihmiset siis jatkuvasti uudelleen tulkitsevat jo tulkittuja elämäänsä dialogisessa suhteessa perustavan tason havaintoihinsa, esiymmärrykseensä ja kulttuuriin kertomuksiin. Tulkinnan kautta tuodaan yhteen eletyn elämän epäjärjestys ja narratiivisuuden järjestys ja yhtenäisyys, joissa ”järjestyksen ylijäämä” on luovan prosessin tulos. (Ks. Bacon 2010, 263–264; Hallila 2008, 27–28; Laitinen 2002, 64–66; Meretoja 2014, 98.)

Jukka Mikkonen (2016, 65–66) esittää, ettei tieto ole välttämättä kertomusten kohdalla oleellisin ihmisen, maailman ja kertomuksen vastaavuuksia kuvaava käsite. Mikkosen mukaan monet nykyfilosofit ovat asettaneet ymmärryksen kertomusten tietoteoreettiseksi päämääräksi. Ymmärrys – kuten kertomusmuotokin – pyrkii kokonaisvaltaiseen, osien välisiä yhteyksiä hahmottavaan ja tietoa merkityksellistävään informaation organisointiin. Ymmärryksessä tarkka informaatio ei ole yhtä tärkeää kuin laaja-alainen, informaation eri puolia ja yhteyksiä arvottava ja kokoava näkemys.

Jens Brockmeier (2013, 126–128) tarkastelee narratiivisuutta faktojen ja fiktion yhteenkietoutumisen näkökulmasta. Brockmeierin mukaan narratiivi on ennen kaikkea toiminnan ja vuorovaikutuksen muoto. Hän nojaa ajattelussaan wittgensteinlaiseen kielikäsitteeseen, jossa kieli on avoin toiminnan kenttä, ja hermeneuttiseen käsitykseen ymmärryksestä, jonka mukaan ymmärrys on jatkuvaa merkitysten hakemista suhteessa ympäristöön. Tulkitseva ymmärrys, jolla ihminen maailmaan suuntautuu, ei kohtaa faktaa tai fiktion itsessään kuuluvia representaatioita. Sen sijaan kohdataan tapahtumia (*phenomena*), jotka kohdataan aina kulttuurin, olosuhteiden ja historian kehyksissä. Tapahtumia ei koskaan kohdata ”puhtaina”, vaan toiminnan, havainnon ja reflektion muodot muokkaavat kohtaamista niiden kanssa. Havaintojen selittäminen tapahtuu aina kulttuurisissa kehyksissä, joiden kautta merkitykset luodaan.

Tulkinnan ja tiedon näkökulmasta toisen mielen ymmärtäminen on ongelmallista. Tekstiin ja sen tulkintaan liittyy oleellisesti, ettei tosimaailmassa ihmisillä koskaan ole suoraa pääsyä toisen ihmisen mieleen. Toisen mieli voidaan hahmottaa jonkinlaisena oman itsetietoisuuden transferenssina tai analogiana, mutta tällöinkään ei ole kyse suorasta yhteydestä ja toinen ihminen on edelleen perustavanlaatuisesti toinen, oma maailmansa. Silti toinen on oleellinen osa minuutta: Ilman toiseutta ei olisi minuuden vaatimaa samuutta. Minuus syntyy kohtaamisissa toisten kanssa. (Korhonen & Räsänen 2010, 13–15.)

Teoreetikko Valentin Volosinovin mukaan kieli on ymmärrettävä sosiaalisena ilmiönä, jossa inhimilliset tietoisuudet kohtaavat merkkien välityksellä dialogisesti. Tällainen kohtaaminen edellyttää yhteisöä, organisoitumista, joka muodostaa kohtaamisen mahdollisuuden ehdot. Organisoitumisen kautta kieli on kiinnittynyt paitsi sitä käyttäviin yksilöihin myös materiaaliin ja sosiaalis-taloudellisiin olosuhteisiin, joissa yksilöt toimivat. Kirjallisessa tekstissä sanotun lisäksi tekijä ja lukija täydentävät ristiriitaisen, osin tiedostamattomista

valinnoista koostetun sanomisen omista yhteiskunnallisista lähtökohdistaan käsin. (Lahtinen 2011, 174–175.)

Lukijan aktiivinen rooli narratiivin rakentamisessa ja merkitysten antamisessa korostuu, mitä enemmän tekstissä on aukkoja. Hallet (2008, 50–51) kiinnittää huomiota erityisesti tekstin ulkoiseen ja sisäiseen viittaavuuteen, jonka sokkeloiden ja merkitysten osoittaminen toisinaan jää kerronnan eksplisiittisellä tasolla huomiotta. Intertekstit, jotka antavat tekstille uusia merkityksiä, voivat jäädä lukijalta huomaamatta tai lukija voi havaita viittauksia, joita tekstiin ei ole tietoisesti kirjoitettu. Merkitysten muodostaminen on siten ennen kaikkea lukijan ja tekstin välisen vuorovaikutuksen tulosta, ja osa lukijan omaa minuuden kerronnallistamisen prosessia.

Henkilöhahmojen – tai tekstin – minuuden rakentuminen ei ole koskaan täysin objektiivinen, teksti-objektista suvereenisti määrittävää. Lukija rakentaa tekstin merkityksiä ymmärryksensä kautta vuorovaikutuksessa tekstiin. Paul Ricoeur (2005a, 155) tiivistää ajatuksen ontologian ja epistemologian yhdistävään huomioon hermeneutiikasta: ”Kaikki hermeneutiikka on täten, eksplisiittisesti tai implisiittisesti, itsen ymmärtämistä toisen ymmärtämisen kiertotietä kulkien.” Ja kuten Brockmeier (2013, 129) esittää, tulkinnassa mieli käyttää kaikki vihjeet, havainnot ja merkit, jotka sillä on käytettävissään, ymmärtääkseen kokemaansa. Vaikka kyse on merkitysten luomisesta, liittyy merkityksen rakentumiseen havaintoja todellisuudesta.

Tulkinta ei ole täysin objektiivista, sillä henkilökohtaiset kokemukset, tunteet ja skeemat ohjaavat havaintojen yhdistelyä ja täydentämistä tulkinnaksi. Brockmeier (2013, 129) huomauttaa – Martiniin ja Sugarmaniin viitaten –, ettei voida kuitenkaan sanoa, että tulkinta olisi täysin subjektiivista: tulkitseva subjekti luo merkityksiä ”objektiivisen” sosio-kulttuurisen kehyksen sisällä. Jaettu sosio-kulttuurinen tausta, sen konventionaaliset tavat ja jaettu sosiaalisten ja kulttuuristen toimintojen verkosto ohjaa merkityksellistämisprosessia.



### 3. Kerrottuja ja tulkittuja minuuksia

Charlie Kaufmanin käsikirjoittama ja ohjaama elokuva *I'm Thinking of Ending Things* on monella tavalla sekä perinteinen että vieraannuttava elokuva. Pelkistetyimmillään elokuvan juoni kertoo nuoren naisen (jatkossa Nainen) ja hänen poikaystävänsä Jaken matkasta tapamaan tämän vanhempia (jatkossa Isä ja Äiti) maaseudulle sekä kotimatkasta lumimyrskyn keskellä. Sivukertomuksena elokuvassa näytetään vanhan talonmiehen (jatkossa Talonmies) työpäivää koulurakennuksessa. Yksinkertaisten puitteiden keskellä elokuva kuitenkin tempoilee moniin tulkinnallisiin suuntiin ja vieraannuttaa katsojaa pintatason tarinasta.

Olen jakanut elokuvan kohtauksiin, jotka esitän analyysini seuraamisen helpottamiseksi oheisessa taulukossa. Taulukosta on nähtävissä kunkin kohtauksen nimi, kohtauksen alkamisajankohta elokuvan sisällä sekä kunkin kohtauksen sisältämät hahmot.

Kohtauksen nimi	Alkuajankohta (T:MM:SS)	Hahmot
Johdanto	0:0:40	Jake, Nainen (ääni), Talonmies
Päiväkohtaus autossa	0:03:58	Jake, Nainen, Talonmies
Saapuminen talolle	0:22:30	Jake, Nainen, Äiti
Kohtaus sikalassa	0:23:44	Jake, Nainen, Talonmies
Ensimmäinen kohtaus eteisessä	0:26:40	Jake, Nainen, Äiti (ääni), Isä (ääni)
Kohtaus keittiössä	0:33:52	Jake, Nainen, Äiti, Isä, Talonmies
Kohtaus olohuoneessa	0:48:18	Jake, Nainen, Äiti, Isä
Kohtaus Jaken lapsuuden huoneessa	0:56:17	Nainen, Isä (vanhana)
Kohtaus, jossa Jake hoivaa äitiään	1:01:44	Jake, Nainen, Äiti (vanhana), Talonmies
Kohtaus portaissa	1:04:50	Nainen
Toinen kohtaus olohuoneessa	1:05:39	Nainen, Jake, Isä (vanhana), Äiti (nuorena)
Kohtaus kellarissa	1:08:36	Jake, Nainen

Kohtaus äidin kuolinvuoteella	1:11:14	Jake, Nainen, Äiti (vanhana), Isä (nuorena)
Ketjujen kiinnitys ulkona	1:13:08	Jake, Nainen
Kohtaus autossa yöllä	1:13:15	Jake, Nainen
Kohtaus jäätelökioskilla	1:26:06	Jake, Nainen, jäätelökioskin myyjät
Toinen kohtaus autossa yöllä	1:30:40	Jake, Nainen
Kohtaus koulun pihalla	1:40:30	Jake, Nainen
Kohtaus koulussa illalla	1:47:46	Nainen, Talonmies
Kohtaus koulussa päivällä	1:53:40	Jake, Nainen
Tanssikohtaus	1:54:03	Jake, Nainen, Jake (tanssija), Nainen (tanssija), Talonmies (tanssija)
Talonmiehen hermoromahdus	1:59:39	Talonmies, Jake, Isä, Äiti, Sika
Jaken kiitospuhe konserttitalissa	2:04:13	Jake, Nainen, Äiti, Isä
Musikaalinumero	2:06:28	Jake, Nainen, Äiti, Isä
Lumeen hautautunut auto	2:09:43	-

Taulukko 1: Elokuvan kohtaukset

Analysoin seuraavissa luvuissa tarkemmin eri näkökulmia ja kerrontatapoja, joilla elokuva narrativisoi minuutta ja tematisoi minuuden narratiivisuutta. Ensimmäiseksi tarkastelen, millaisia eri minuuksia teoksen hahmoille esitetään. Toisessa alaluvussa analysoin, mikä merkitys on hahmoille kertomuksen eri aikoina esitetyillä minuuksilla ja miten tämä ohjaa tulkitsemaan elokuvan kokonaisrakennetta. Kolmannessa alaluvussa siirrän huomioni narratiivien ytimeen eli ajallisuuden hallintaan ja siihen, miten aika ja kerronta liittyvät hahmojen minuuksiin. Neljännessä alaluvussa tarkastelen kolmea trooppia – autoa, taloa ja likaa – jotka paljastavat minuuden kerronnallisuuteen liittyviä filosofisia teemoja elokuvasta. Viidennessä alaluvussa analysoin minuuden sosiaalisia ulottuvuuksia hahmojen välisten suhteiden ja erityisesti näiden keskinäisten tunnustusten pohdinnan kautta. Kuudennessa alaluvussa siirryn analysoimaan hahmojen kerronnallisen vallan ja toimijuuden yhteyksiä hahmojen sosiaalisiin suhteisiin. Lopulta seitsemännessä alaluvussa nivon yhteen aiemmissa luvuissa esitetyt minuuden representoimisen tavat elokuvan eettiseen teemaan, jota nimitän toisinnäkemiseksi.

### 3.1 Hahmojen minuuksia

Länsimaiselle kulttuurille on ominaista, että fiktiivisiä tekstejä pyritään lukemaan niiden henkilöhahmojen kautta ikään kuin henkilöt olisivat todellisia. Näiden tekoja ja ominaisuuksia arvotetaan suhteessa katsojan omiin kokemuksiin. (Lehtonen 1998, 120.) *I'm Thinkingissa* minuuden representoiminen tapahtuu hahmojen itsestään ja toisistaan esittämien minäkertomusten ja dialogin sekä näyttelijöiden ilmeiden ja eleiden (eli näyttelijätyön) sekä kameratyöllä ja leikkauksilla tehdyn kuvakerronnan kautta.<sup>5</sup>

Elokuvan johdantokohtauksessa esitellään elokuvan päähahmot, Nainen ja Jake. Kamera esittelee tyhjiä huoneita, jotka myöhemmin elokuvassa paljastuvat Jaken vanhempien kotitaloksi ja elokuvan toiseksi keskeisimmäksi miljööksi. Johdannossa katsoja kuulee Naisen äänellä kerrotun voice-over-monologin, joka on tulkittavissa psykologiseksi kerronnaksi. Nainen kertoo olevansa lähdössä tapaamaan Jaken, hänen muutama viikko sitten tapaamansa miesystävän, vanhempia, mutta hän epäroi, haluaako hän jatkaa suhdettaan Jaken kanssa. Asetelma on konventionaalinen ja tunnistettava: sen kertomuksellinen rakenne on laajasti käytetty valtavirtaelokuvissa ja siksi ennalta-arvattava. Konventionaalisella viittaa tässä ja myöhemmin tutkielmassani valtavirtaelokuvan kertovaan moodiin, joka on jotakuinkin itsestään selvästi tuttu länsimaalaisille katsojille (ks. Bacon 2000, 70–76).<sup>6</sup> Lisäksi viittaa konventionaalisella kertomuksella länsimaisen kertomusperinteen kaanoniin, jossa samat kertomustyypit, aiheet ja teemat toistuvat.

Käsittelen seuraavissa alaluvuissa tarkemmin kutakin yksittäistä henkilöhahmoa. Analysoin, mitä perustietoja katsojalle heistä esitetään ja millaisena heidän minuutensa yleisellä, kerronnan pintatasolla tasolla näyttäytyy. Keskeisten hahmojen analyysin jälkeen siirryn käsittelemään laajempia minuuden teemoja.

---

<sup>5</sup> Elokuvalla on toki muitakin kerronnallisia keinoja, kuten äänet, musiikki, valaistus, puvustus ja erikoisefektit. Tutkimuskysymyksiäni rajaamiseksi keskityn kuitenkin sisällön ja kerrontakeinojen yleisiin suhteisiin, enkä pureudu tämän enempää elokuvan kerrontakeinojen formaaliin analyysiin.

<sup>6</sup> Valtavirtaelokuvan kerronta pyrkii ykseyteen, läpinäkyvyyteen, minimaaliseen itsetietoisuuteen ja jatkuvuuteen. Elokuvan kerronnassa kaikki keinot valjastetaan kerronnan taka-alastamiseen, jotta katsoja voi keskittyä kertomuksen sisältöön. (Bacon 2000, 70–76.)

### 3.1.1 Jake

Jaken (näyttelijä Jesse Plemons) hahmo jäljittelee konventionaalista amerikkalaisen ”tavallisen miehen” tarinaa. Jaken minuutta rakennetaan suhteessa perheeseen ja Naiseen. Jake pitää Naista ”kaikkena mitä hänellä on” ja ”syynä siihen että hänestä tuli hän” (*ITOET* 02:05:43). Jake on koulutettu mutta hänellä ei ole juuri yhteistä Naisen kanssa, mutta hän osaa esittää tarkkoja ja lukeneita huomioita ja kysymyksiä heidän käymässään dialogissa (esim. *ITOET* 0:11:10). Toisaalta Jaken ammattia tai koulutusta ei tarkenneta, mutta vanhempinsa luona hänet esitetään hyvin maaseudun kasvattina. Tavallaan tämä kaksoisrooli luo Jakelle minuuden, joka on lähellä tavalliseksi miellettyä työväenluokkaista identiteettiä mutta joka samalla ilmentää joitain piirteitä koulutetun ihmisen maailmankuvasta.

Suhteessa perheeseen Jake esitetään huolehtivana ja vastuullisena. Jake huolehtii vanhenevista vanhemmistaan, ja Isän, Äidin ja Naisen tapaaminen esitetään hänelle tärkeänä asiana. Jake yrittää tehdä itseään kertomuksilla konventionaalisesta ja menestyksekkäästä elämästä, mutta tarinat muuttuvat jatkuvasti tai jäävät abstrakteiksi. Näitä havaintoja tulen analysoimaan tarkemmin luvuissa 3.2, 3.3 ja 3.4.

### 3.1.2 Nainen

Naisen (näyttelijä Jessie Buckley) hahmossa kuvaavaa on, ettei häntä nimetä kiinteästi koko elokuvan aikana ja että lopputeksteissäkkin häneen viitataan vain nuorena naisena. Eri kohtauksissa häneen viitataan eri nimillä, joita ovat Lucy (*ITOET* 0:08:34), Louisa (*ITOET* 0:33:44), Lucia (*ITOET* 0:54:46), Ames (*ITOET* 1:37:11) ja Amy (*ITOET* 1:37:21), mutta useimmiten nimeä ei käytetä ollenkaan.

Naisen minuus rakentuu koko elokuvan suhteessa Jaken minuuteen. Hänen identiteettinsä on jatkuvassa muutoksessa, ja hänen ammatikseen esitetään lääkäri (*ITOET* 0:10:46), maalari (*ITOET* 0:35:28), runoilija (*ITOET* 0:14:52), fyysikko (*ITOET* 1:38:44), tarjoilija (*ITOET* 1:05:54), elokuvakriitikko (*ITOET* 1:16:38) ja gerontologian opiskelija (*ITOET* 0:54:55). Naisen minuudelle keskeistä on hänen kiinteä yhteytensä Jaken, sillä lähes kaikki

Naisen esittämät dialogin osat ovat joko vastauksia Jakelle tai käsittelevät Jakea. Naisen suhdetta Jakeen kuitenkin leimaa jatkuva pyrkimys erottautua ja irtaantua, mikä käy selkeästi ilmi siitä, että hänen voice-over-kerronnassaan hän toistuvasti miettii syitä erota Jakesta.

Nainen on kaikista elokuvan hahmoista kenties dynaamisin. Hänen sisäinen monologinsa kuullaan johdantokohtauksessa sekä muutamia kertoja myöhemmin elokuvan aikana. Sisäisen monologin takia Naisen hahmolla on erilainen kerronnallinen rooli kuin muilla hahmoilla, joiden ajatuksia ei kuulla. Tästä johtuen hän on katsojalle kerronnan tasolla kaikkein läpinäkyvin elokuvan hahmoista. Yllä esittämiäni havaintoja tulen analysoimaan tarkemmin luvuissa 3.2 ja 3.5.

### 3.1.3 Isä

Isän (näyttelijä David Thewlis) hahmo nähdään ainoastaan Jaken kotitalossa, eikä hänen minuuttaan voi täysin irrottaa miljööstä. Hän ilmentää paitsi taloa ja kotia myös perinteistä ja maskuliinista miehen roolia. Isän rooli on kyseenalaistaja ja konservatiivinen ääni: hän esimerkiksi kritisoi abstraktia taidetta, kun kuulee Naisen olevan maalari, ja kertoo sen sijaan pitävänsä arvossa vain konkreettista ja representationaalista taidetta ("I don't really know much about art but I like pictures where you know what you're looking at." (*ITOET* 0:35:35)). Toisaalta Isä edustaa auktoriteettia, mikä näkyy esimerkiksi siinä, miten hän antaa hyväksyntänsä Jaken ja Naisen suhteelle sekä Jaken lapsuuden huoneeseen sijoittuvassa kohtauksessa että kohtauksessa, jossa Jaken äiti tekee kuolemaa olohuoneessa (*ITOET* 1:12:13). Isän hahmo onkin lähempänä tyyppiä kuin psykologista hahmoa, koska hänet nähdään lähinnä hänen perheen sisäisen roolinsa kautta.

Lopulta myös Isän hahmo toimii vain kontrastina ja voimistajana Jaken minuudelle: Isä korostaa, miten hyvä poika Jake on (*ITOET* 1:12:25), ja ilmentää yhdessä Äidin kanssa ideaalista parisuhdetta. Toisaalta muutamien kohtausten taustalla sekä takauksissa Isä ja Äiti esitetään riitelemässä (*ITOET* 2:01:28), mikä heijastuu osaksi Jaken ja Talonmiehen minuuksia, ja joka ilmentää Jaken latenttia yksinjäätymisen pelkoa ja suhteen hajoamisen traumaa.

### 3.1.4 Äiti

Kuten Isän rooli myös Äidin (näyttelijä Toni Collette) hahmo ilmentää taloa ja perinteistä sosiaalisuuden piiriä. Äiti esitetään huolehtijana ja kannustajana, joka ihailee Jaken aikaansaannoksia. Äiti on arkkityyppinen hahmo, johon Jake vertaa Naista.

Myös Äidin hahmo on lopulta vain kontrasti Jaken minuudelle. Äidistä huolehtiminen on Jakelle perustava osa hänen myöhempää minuuttaan. Äidin terveys on Jaken huolen aihe jo ensimmäisessä autokohtauksessa, ja Äidin terveys reistailee pitkin taloon sijoittuvia kohtauksia (esim. Äidin kuulo heikkenee olohuonekohtauksen sisällä (*ITOET* 0:50:37)). Äidin ihailevat sanat ovat Jaken moraalinen ja itsetunnon pohja ("But to do as well as Jake did, with no special talent or ability. Oh, that's much more impressive" (*ITOET* 1:03:02)). Toisaalta Äidin ihailu myös tukahduttaa Jakea, minkä takia hän ei kykene täysin itsenäistymään ja tulemaan täydeksi itsekseen. Jake kokee, että Äidin kertomukset hänestä eivät ilmennä häntä itseään, ja siksi hän reagoi Äidin kertomuksiin ärtyneisyydellä. Äiti ilmentää paitsi Jaken minuuden perustavaa osaa myös sitä osaa Jakessa, josta hän haluaisi irtaantua.

### 3.1.5 Talonmies

Talonmiehen (näyttelijä Guy Boyd) hahmo on nimettömäksi jäävä vanha mies, jonka työpäivä paikallisessa lukiossa esitetään rinnakkaiskertomuksena Jaken ja Naisen matkalle. Talonmies esitetään hiljaisena ja näkymättömänä hahmona, johon kukaan ei kiinnitä huomiotaan hänen liikkuessaan koulun käytävillä (esim. *ITOET* 0:13:28) paitsi ehkä pilkatakseen (*ITOET* 0:11:26). Lukuun ottamatta Naista aivan elokuvan lopussa (*ITOET* 1:50:55) sekä animoitua sikaa (*ITOET* 2:03:05) ei kukaan puhu hänelle tai ota häneen minkäänlaista yhteyttä.

Talonmiehelle luodaan kaksi erilaista minuutta: Yhtäältä hänet esitetään huolehtivana ja lempeänä hahmona, joka hymyilee ja kantaa huolta Naisesta tämän eksyttyä (*ITOET* 1:49:47). Toisaalta tanssin avulla esitetyssä kertomuksessa Jaken ja Naisen elämästä talonmies esitetään väkivaltaisena ja uhkaavana hahmona, joka käy käsiksi Naiseen ja lopulta tappaa Jaken, joka yrittää puolustaa Naista (*ITOET* 1:58:00). Nämä kaksi minuutta ovat yhteensopimattomia, ja siksi ne toimivat tulkinnallisena avaimena, jonka avulla katsoja kykenee näkemään erilaiset näkökulmat tai mahdollisuudet, joista tapahtumat voi nähdä tai joilla ne voivat tapahtua.

Talonmiehen minuus on kompleksinen, koska hänet esitetään rinnasteisena Jaken hahmoon. Jo johdantokohtauksessa Jake ja Talonmies rinnastetaan vaihtamalla heidät kohtauksen sisällä (esim. Jake päivällispöydässä ja Talonmies ruokatauolla (*ITOET* 0:43:44–0:44:45)). Talonmiehen ja Jaken ulkoinen olemus on samanlainen, heillä on sama työ ja samanlainen kehonkieli. Leikkauksella otokset Talonmiehestä työnsä äärellä rinnastetaan Jaken toimintaan.



Kuva 1: Jake (vasemmalla) ja Talonmies (oikealla) (*ITOET* 0:43:37 / 0:45:31).

Elokuvan loppupuolella Talonmiehen traumaattiset muistot tulevat pintaan takaumaotoksina, joissa näytetään otoksia Jakesta ja hänen vanhemmistaan (*ITOET* 2:01:00). Talonmiehellä ja Jakella on elokuvassa yhteys, mutta teos ei anna yksiselitteistä tulkintatapaa sille, ovatko hahmot erillisiä ja vain teeman kautta toisiinsa liittyviä vai ilmentävätkö he samaa hahmoa eri ikävaiheissa.

### **3.2 Minuuden sovittelua: hahmot ja kerronta**

Elokuvan hahmot esittävät erilaisia persoonia, joita on mahdollista pintatasolla tulkita erilaisten minuuksien ilmentymiksi, kuten edellisessä luvussa olen analysoinut. Pintatason alla kuitenkin kuplii, ja hetkittäin vaikuttaa siltä, kuin hahmot olisivat eri hahmoja, vaikka he näennäisesti pysyvät samoina. Erityisesti kysymykseksi nousee, miksi hahmot tuntuvat toisinaan kovin ristiriitaisilta tai oudoilta? Tässä luvussa siirryn tulkitsemaan, miten hahmojen itsestään kertomat luonnehdinnat rakentavat heille erilaisia minuuksia mutta samalla asettuvat jännitteeseen suhteeseen tavanomaisten minuuden kerronnallistamisen tapojen kanssa. Luvun tavoitteena on hahmotella, kuinka elokuvan kerronta törmäyttää hahmojen ipse- ja idem-minuuksia tavalla, joka tekee näkyväksi näiden keskinäissuhteeseen liittyvät ongelmat.

#### **3.2.1 Muuttuvat hahmot ja kerronnan tasot**

Eräs tapa tulkita hahmojen ristiriitaisia ja epäjohdonmukaisia itsensä ilmaisemisen tapoja ja kerronnallisia rooleja on ajatella heidät erilaisiksi kehyksiksi, joihin kertoja sovittaa erilaisia minuuksia ja tutkii, millainen minuus sopisi kertomukseen. Elokuvan alussa katsojalle esitellään Jake ja Nainen autossa. Autokohtaus rakentaa konventionaalista ja kerronnaltaan realistiseen representaatioon pyrkivää tarinaa. Miljööön vaihtuessa Jaken vanhempien kotitaloon hahmojen minäkertomuksiin alkaa kuitenkin syntyä ristiriitoja: Jake esittelee Naisen vanhemmilleen useilla eri nimillä taloon sijoittuvissa eri kohtauksissa. Samoin Naisen ammatti ja opinnot muuttuvat eri kohtauksissa kuin huomaamatta. Lisävihjeen katsojalle näytettyjen tapahtumien outoudesta antaa Naisen puhelin, joka soi useissa eri kohtauksissa ja soittajan nimi on aina nimi, jolla Naista tullaan myöhemmin kutsumaan. Isä ja Äiti esitetään ensin keski-ikäisinä, mutta myöhemmin he vanhenevat ja nuorenevat vuosikymmeniä kohtausten välissä ilman viittausta kerronnan ajan muuttumiseen. Keittiökohtauksessa Isä ja Äiti esitetään virkeinä ja positiivisina hahmoina, mutta olohuonekohtauksessa he vähitellen muuttuvat alakuloisiksi. Myöhemmin elokuvassa Talonmies esitetään ensin auttajana ja tanssikohtauksessa väkivaltaisena vastustajana. Katsojan näkökulmasta kertomuksen sisäinen yhtenäisyys rakoilee selvästi, mutta tarinan sisällä hahmot eivät vaikuta huomaavan ristiriitoja. Tämä luonnoton kerrontaratkaisu



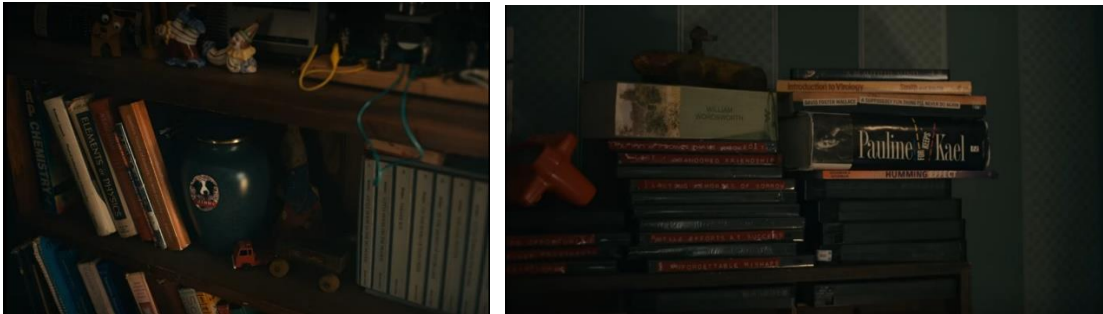
vieraannuttaa, eli teos pyrkii tarkoituksellisesti ohjaamaan katsojan tulkintaa siihen, että nähdyt tapahtumat ovat keinotekoisia ja ristiriitaisia (ks. Alber 2014, 19).

Viidestä tähän mennessä esitellystä hahmosta vain Jake pysyy kohtausten välillä lähestulkoon muuttumattomana, mikä vihjaa, että hänellä on kertomuksessa erilainen rooli ja että katsojan näkemä kertomus talossa on itse asiassa Jaken kertoma: Jaken ja Naisen matka tapaamaan vanhempia voidaan tulkita joko Jaken muistoksi, jota hänen tekemänsä tulkinnat ja muistin oikullisuus värittävät, tai Jaken haaveeksi, jollaisena hän olisi halunnut todellisen tai kuvitellun tapahtumaketjun tapahtuvan. Jos elokuvan kerronta ryhdytään tällä tavoin tulkitsemaan epäsuoraksi vapaaksi kerronnaksi (ks. Bacon 2000, 207–208) objektiivisen, ”realistisen” kerronnan sijaan, se, mitä elokuvan tarinassa todella tapahtuu, ja se, miltä tapahtumat näyttävät Jaken subjektiivisen näkökulman läpi kerrottuna, eivät enää ole selkeästi erotettavissa. Jatkossa esittämieni tulkintojen kannalta on kuitenkin oleellista, että elokuvan kerronta on mahdollista helposti mieltää myös objektiiviseksi ja siten epäluonnolliseksi.

Miten hahmojen minuutta tulisi tulkita? Teos ei anna mitään viitteitä siitä, että hahmojen muutokset tulisi tulkita yliluonnollisina. Näin ollen tulkinnan skeemana on se, että nähdyt tapahtumat ovat tosimaailman kaltaisia ja hahmoja tulisi tulkita kuin oikeita ihmisiä. Vihjaako teos, että katsojan tulisi tulkita hahmot eri minuuksina eri kohtauksissa? Tulkintani mukaan tällainen johtopäätös ei päde, sillä hahmojen ydinminuus pysyy kohtausten välillä muuttumattomana: hahmojen kehollinen minuus ja sosiaaliset roolit pysyvät kohtausten välillä muuttumattomina. Näin ollen muuttuvia minäkertomuksia tulee nähdäkseni tulkita erilaisten minuuksien sovittamisena hahmoille.

Eräs vihje, jonka teos tähän tulkintaan on Jaken ja Naisen vuoropuhelu ensimmäisessä autokohtauksessa. Jake kertoo Naiselle William Wordsworthin runosta, joka häneen on suuresti vaikuttanut ja huomauttaa, että Nainen tuo hänen mieleensä runon naishahmon (*ITOET* 0:08:06). Jake jatkaa, että Nainen ja runon nainen eivät toki ole muutoin samankaltaisia, mutta Jaken näkökulmasta he ovat molemmat idealisoituja. Vertaus tarinamaailmassa fiktionaalisen naisen ja tarinamaailmassa todellisen Naisen vertaaminen on metakerronnallinen keino, joka ohjaa katsojaa kiinnittämään huomiota tapaan, jolla Nainen elokuvassa esitetään. Nainen kuitenkin torjuu Jaken ajatuksen (”I’m not a metaphorical gal” (*ITOET* 0:08:22)).

Elokuvan edetessä Nainen todellakin muuttuu idealisoiduksi, sillä hänen kerronnallinen identiteettinsä, hänen historiansa ja lähtökohtansa muuttuvat; ne kerrotaan toisiksi. Kiivetessään portaat Jaken vanhempien talon yläkertaan ja astuessaan Jaken lapsuuden huoneeseen katsoja havaitsee, kuinka kirjat ja esineet huoneessa ovat samoja, jotka Nainen on aiemmin kertonut omiksi opiskelu- ja ammattialoikseen.



Kuva 2: Jaken kirjahylly (*ITOET* 0:57:00–0:57:10)

Usein Naisen kertomusten muutokset ovat Jaken hahmon huomautuksista käynnistyviä ja usein niitä edeltää kameran keskittyminen Jaken mietteliäisiin kasvoihin.



Kuva 3: Jaken ilme (*ITOET* 0:54:50 / 0:39:03)

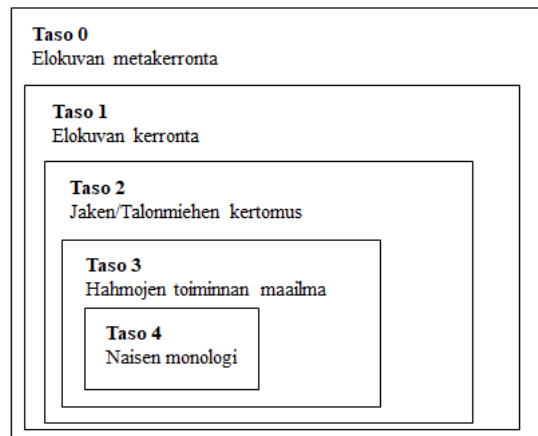
Jaken aktiivinen rooli, mietteliäs ilme ja huomautus Naisen ideaalisuudesta ohjaavat tulkintaa siihen, että Jake on paitsi päähenkilön myös kertojan nähdylle tarinalle, vaikka Jaken ilmeet paljastavat, että hän on joko itsetietoinen kertoja tai että hänen kertojaroolinsa yläpuolella on vielä toinen, hierarkiassa ylemmän tason kertoja. Koska myöhemmin tulen esittelemään erilaisia kerronnallisia keinoja, joilla teos metafiktiivisesti kommentoi itseään

tavalla, joka mielestäni ohjaa tulkitsemaan ylimmän tason kertojaksi jonkun muun kuin Jaken, perustuu seuraavat analyysini tälle oletukselle.

Tekemääni tulkintaa voidaan jatkaa analysoimalla toista rinnakkaista kertomusta, jonka otoksia leikataan ristiin Jaken ja Naisen matkaa kertovan kertomuksen kanssa. Toisessa kertomuksessa seurataan Talonmiehen aamua ja työpäivää lukiossa. Otoksissa näytetään ensin, kuinka Talonmies syö aamiaistaan ja ajaa sitten koululle. Lukiolla hänet nähdään siivoamassa käytävillä ja luokahuoneissa. Talonmiehen hiustyyli ja olemus muistuttaa jollain tapaa etäisesti Jakesta, mutta oleellisesti Jaken ja Talonmiehen hahmoja yhdistää se, että Jake kertoo muistojaan ja työkokemuksiaan, jotka sijoittuvat kouluun: Jake kertoo, kuinka muistaa monia nuorten esittämiä musikaaleja, ja samalla leikataan otokseen Talonmiehestä musikaalia seuraamassa (*ITOET* 1:13:30).

Muutkin vihjeet ohjaavat tulkitsemaan, että Jake ja Talonmies ovat sama hahmo: Olohuonekohtauksessa Äiti kysyy Jakelta, muistaako tämä vielä 50. syntymäpäivänsä. Jake korjaa tuohtuneena, että Äiti varmaan tarkoitti 20. syntymäpäivää. Kaikki naurahtavat ja Äiti myöntyy Jaken korjaukseen, ja lipsautus esitetään huononevasta muistista johtuvaksi oireeksi (*ITOET* 0:53:45). Yhtäältä huomautuksen voi tulkita ennakoivan vanhempien nopeaa vanhenemista ja lähestyvää kuolemaa, joka seuraavissa kohtauksissa käy ilmi selväksi. Mutta entä jos lipsahduksen alkuperäksi tulkitaankin Jake? Jos naisystävän esittely vanhemmille on Talonmiehen kertomus itselleen, lipsahdus voidaan tulkita Jaken/Talonmiehen menetettynä hallintana kertomukseen, jolloin eletty elämä tunkeutuu kertomukseen.

Kokoavasti tähän mennessä esittämäni tulkinnat hahmojen ja kerronnan suhteesta voidaan tiivistää seuraavasti: Elokuvasa kuultu Naisen voice-over-monologi on hahmon psykologista kerrontaa (taso 4), joka tapahtuu hahmon mielessä. Hahmot toimivat tarinamaailmassa (taso 3), jonka olen tulkinnut tähän mennessä Jaken/Talonmiehen kertomukseksi (taso 2). Elokuvan kerronta kokonaisuutena (taso 1) on kuitenkin Jaken/Talonmiehen näkökulmaa yleisempi, koska siinä tulevat esille myös ristiriidat tasojen 2 ja 3 kerronnassa. Lisäksi myöhemmin tulen esittämään huomioita vieläkin ylemmän tason kerronnasta, jonka avulla elokuva kommentoi itseään eli tason 1 kerrontaa.



Kuvio 1: Elokuvan kerronnan tasot

Olen nyt päätenyt tulkintaan, jossa Jake on paitsi hahmo myös 2 tason kertoja elokuvassa. Toisaalta Nainen on täten hahmo, jota Jake kertomuksessaan varioi. Miettimällä tarkemmin tätä tulkintaa ja sen suhdetta ipse- ja idem-minuuksien käsitteisiin näyttää nyt siltä, että elokuva kokonaisuutena polarisoi Jaken ja Naisen hahmojen kautta minuuden eri puolet siten, että Jaken ipse-minuus lähes häviää hänen idem-minuutensa tieltä (vrt. Ricoeur 1994, 148–149). Jos muut hahmot ovat osa Jaken omaa kertomusta itsestään, eroa Jaken ja toisten hahmojen välillä ei ole selkeää rajaa. Sen sijaan kaikki hahmot on valjastettu osaksi Jaken kertomuksen rakennetta, joka määrittää Jakelle lähes täydellisen ajallisen jatkuvuuden eli idem-minuuden. Toisaalta Nainen on lähes täysin ipse-minuutensa varassa, koska hänellä on vain minimaalinen idem-minuus. Koska Naisen rooli on olla Jakelle vastapari, täydentävä puolisko, on hän Jakelle Toinen. Samalla Naisen muuttuvat kerronnalliset roolit epäävät tältä idem-minuuden. Tämä tulkinta on pohjana tulevissa luvuissa, joissa analysoin tarkemmin Naisen ja Jaken roolien ja minuuden polarisaation variaatioita.

Olen siis päätenyt tulkintaan, jossa hahmojen muuttuvat minuudet liittyvät kerronnan tason 2 pyrkimykseen sovittaa hahmot osaksi idealisoitua kertomusta. Koska hahmot ovat keskeinen keino, jolla tason 2 kertomus hahmottuu, ovat hahmojen piirteet, tarinat ja motiivit alisteisia kertomuksen heille asettamille rooleille. Vieraannuttava vaikutelma, joka katsojalle välittyy hahmojen muutoksista, johtuu siten siitä, että kertomuksen taso 3 pyrkii asettumaan realistisen kerronnan skeemaan, mutta taso 2 esittää tapahtumat idealisoituina. Näin ollen katsojan on käytettävä rinnakkain kahdenlaista tulkintatapaa, jotka ovat keskenään ristiriitaisia. Seuraavaksi täytyneekin tarkastella tarkemmin, mitä ideaaliset kertomukset ovat elokuvassa.

### 3.2.2 Ideaalinen kertomus, ideaaliset hahmot

Pohjimmiltaan kertomukset ovat erilaisia malleja, joilla hahmoja pyritään tekemään ymmärrettäviksi ja psykologisiksi, ns. pyöreiksi hahmoiksi. Eri kulttuureissa on omanlaisiaan konventionaalisia narratiiveja, jotka ovat normatiivisia ja usein toistuvia (vrt. Bacon 2000, 68–76). *I'm Thinking* -elokuvassa katsoja tunnistaa intuitiivisesti konventionaalisia narratiiveja: heteronormatiivisen pariskunnan ensitapaaminen, uuden puolison esittely vanhemmille, vanhempien esittämät muistot lapsen varhaisvuosilta. Kaikki näistä sisältävät tiettyjä normatiivisia odotuksia, joiden tulee täyttyä, jotta kertomusta pidetään onnellisena ja siten hyvänä. Osin konventionaalisten kertomusten intuitiivisuus piilee siinä, että niiden esittämä narratiivinen konfiguraatio (Ricoeurin mimesis II) vastaa katsojan omia esinarratiivisia kokemuksia (mimesis I), minkä takia katsojan ei tarvitse käyttää suuresti vaivaa näiden yhteensovittamiseen (mimesis III). Mutta entä jos kertoja pyrkii luomaan hyvin sopivia kertomuksia, jotka eivät vastaa elettyä kokemusta hyvin, jolloin mimesiksen tasojen I ja II välillä on ristiriitä?

Kertomuksen idealisoidusta logiikasta on kenties ensimmäisenä kirjoittanut filosofi Aristoteles. Aristoteles (1461b) pohtii, että runoudessa jotkin tapahtumat ovat mahdottomia ja epäuskottavia tosielämässä. Hänen mukaansa runouden arvoa ei tule punnita sillä, kuinka yksityiskohtaisesti se jäljittelee todennäköistä, sillä

uskottava mahdottomuus on asetettava epäuskottavan mahdollisen edelle. On ehkä mahdotonta olla sellainen, jollaiseksi Zeuksis maalasi ihmiset, mutta olisi parempi olla sellainen. Taiteilijan on näet tehtävä mallia parempi kuva. Järjettömyyttä koskevaan syytteeeseen on vastattava vetoamalla siihen, mitä ihmiset yleensä sanovat, tai sanottava, että toisinaan se ei ole järjetöntä, koska on todennäköistä, että tapahtuu myös sellaista, mikä ei ole todennäköistä. (Aristoteles, 1461b.)

Kertomuksiin liittyy ideaalisuutta, jonka aristoteellinen draaman ihanne on kulttuurisiin kertomuksiin opettanut. Ideaalisuus on kuitenkin sitäkin mahdottomampaa, kun kertomusta muodostetaan jo tapahtuneista kokemuksista. Erilaiset minuudet, jota Naiselle sovitetaan, pyrkivät vastaamaan Jaken idealisoitua kuvaa hänen ihannekumppanistaan, mutta hän ei kykene muuttamaan sitä, millainen hänen lapsuuden kotinsa, hänen vanhempansa tai hänen elämässään tapahtuneet asiat ovat, ja Naisen minuuden tulee siksi jatkuvasti muovautua

yhteensopivaksi eletyn todellisuuden kanssa. Toisin sanoen Jaken kertomus pyrkii olemaan moraalisesti hyvä kertomus, ja siksi hahmojen on muututtava vastamaan kertomuksen erilaisia rooleja. Naisen on sopivaa olla gerontologian opiskelija silloin, kun Jaken vanhemmat kertovat vanhenemisen oireistaan, ja maalari silloin, kun Jaken vanhempain pitää tehdä vaikutus. Isän ja Äidin vanheneminen on keino osoittaa, että Jake on huolehtivainen ja siksi moraalisesti arvokas. Ristiriitoja kuitenkin syntyy väistämättä, koska tosielämä harvoin on idealisoitua. Jaken ratkaisu ei kuitenkaan ole muuttaa kertomusta käsittelemään näitä puutteita, vaan muuttaa hahmoja niin, että kertomus voi toteutua ideaalisena.

Minuuden ja narratiivisuuden suhdetta tarkastelevat teoriat olettavat usein, että narratiivinen teksti ja narrativisoitu identiteetti yhtenäistävät merkitykselliset osat yhdeksi kokonaisuudeksi. Oletuksena on tällöin, että sekä teksti että minuus muodostavat yhden, koherentin merkityksen, jonka narratiivi kokoaa ja välittää. Hallet (2008, 38–40) kyseenalaistaa, onko klassinen teksti- ja identiteettikäsitys kestävä ideaali, jolla ei ole mahdollisuutta toteutua monimuotoisessa ja -kulttuurisessa maailmassa. Samaan aikaan, kun tekstuaalisten minuuksien fragmentaarisuutta on tulkittu kirjallisuudentutkimuksen piirissä jälkimodernin yhteiskunnan subjektien kriisinä, ei-fiktionaalisten ja fiktionaalisten kertomusten tutkimus viittaa siihen, että epäjatkuvuus ja epäkoherenssi näyttävät olevan omaelämäkerralliselle narratiivisuudelle luonteenomaista. Vieraannuttamalla katsojaa sovittamalla hahmoille erilaisia, ristiriitaisia minuuksia *I'm Thinking* pyrkii näyttämään, kuinka yhtenäinen ja idealisoitu minäkertomus on mahdotonta ylläpitää joutumatta jatkuvasti mukautumaan todellisuuden vaatimuksiin.

Teoksessa konventionaaliset narratiivit ovat ihanteita: erityisesti koska moderni länsimainen kulttuuri antaa suuren arvon rakkaussuhteille (ks. Taylor 1995, 73), mikä ilmenee lähes loputtomana määränä romantiikan ympärille rakennettuja kertomuksia. Kerronnan dynamiikkaa kuitenkin luonnehtii juonen tasapainoilu vuoroin konventionaalisessa ja vuoroin ei-konventionaalisessa narratiivissa. Konventionaaliset narratiivit ovat riittävän tuttuja, jotta ne aktivoivat katsojassa muistoja, mielenyhtymiä sekä ennako-odotuksia. Teos kuitenkin pyrkii pitämään yllä katsojan mielenkiintoa rikkomalla näitä odotuksia. *I'm Thinkingissa* konventionaalisia kertomuksia tarjotaan muutamissa kohtauksissa niin paljon, että luonnollisuuden ja konventionaalisuuden illuusio rikkoutuu: Esimerkiksi keittiökohtauksessa Äiti vastaa jokaiseen Naisen kertomukseen tämän ja Jaken kohtaamisesta ja nykyelämästä täydellisesti Naisen kertomukseen vastaavalla kertomuksella

Jaken lapsuudesta: Jake harrasti maalausta, kuten Nainen; Jake rakastaa tietovisoja, mikä liittyy Jaken ja Naisen tapaamiseen.

Äiti: ”Jake tells us you’re a painter”

Nainen: “Yes! Jake tells you right! - -”

Äiti: “Jake used to paint too, of course. He worked really hard at it.” (*ITOET* 0:35:30)

Ehyt, kuin kohtalonomaisesti jo Jaken menneisyydessä motivoitunut kertomus Jaken ja Naisen yhteensopivuudesta toisilleen, joka kerrotaan koko neljän ruokailijan dialogin avulla, on sävyltään ironinen, mutta se tuo myös esille minuuden kerronnallisuuteen ja kirjallisuuden – tai taiteen laajasti – esittämien kertomusten kaksisuuntaisen vuorovaikutuksen. Jaken kertomus vanhempien tapaamisesta ei ole vain kausaalista merkitystä ja yhtenäisyyttä elämälle ja minuudelle rakentava kuvaus, vaan se pyrkii esteettisyyteen. Jaken ilmeet ja hahmojen minuuden muutokset – sekä Jaken raivokkaat kommentit Äidille – kuvastavatkin esteettisyyden tavoittelua, joka ei luonnostaan onnistu, vaan vaatii uudelleen kertomista ja kerrottujen hahmojen muutoksia lennosta. Esteettisyydessä epäonnistumiset osoittavat tietynlaista minuuden kerronnan ihannetta, joka tavallaan kahlitsee kertomuksen tiettyyn, kertomuksen määräämään kausaalisuuden ketjuun. Samalla estetisointi luo ristiriidan konventionaalisen narrativisoinnin suhteen, koska tarinamaailmaa muutetaan kertomukseen sopivaksi sen sijaan, että kertomuksen kohteeksi valittaisiin esteettisesti arvokkaiden tapahtumien kertominen (vrt. Mäkelä 2009, 125–126).

Naisen henkilöhahmolla näyttääkin olevan useita erilaisia representatiivisia funktioita: yhtäältä hän ilmentää realistista hahmoa, jota voidaan tulkita Baconin (2000, 19) sanoin ”ikään kuin -suhtautumisella” eli hahmo on ikään kuin oikea ihminen, jonka juuri projisointihetkellä tapahtuvaa toimintaa katsoja seuraa. Toisaalta Nainen on tekstuaalinen olento, jolla on kerronnalliset funktiot kahdella eri kertomuksen tasolla: Jaken ja Naisen matkan (kehyskertomus) sekä Jaken fantasian (sisäkertomus) – vaikka kertomustasot voidaan tulkita myös päinvastaisilla tavoilla. Naisen tekstuaalinen rooli kehyskertomuksessa on toimia realistisena hahmona, joka kuljettaa tarinaa ja ilmentää parisuhteen ja perhedynamiikan sosiaalisia odotuksia. Sisäkertomuksen tasolla naisen rooli on sen sijaan ilmentää Jaken haluja. Naisen kaksoisroolista tekee vieraannuttavan se, että nämä kaksi roolia – kaksi kerronnan diskurssia – esitetään päällekkäisinä. Molempien hahmojen diskurssi on ikään kuin kiinnitetty näyttelijän ruumiilliseen ilmaisuun, minkä takia katsoja

yhtä aikaa näkee sekä kaksi hahmoa että vain yhden. Tämä näyttämisen (diegesis) ja kertomisen (mimesis) yhdistyminen tuskin onnistuisi samalla tavalla kirjallisen tekstin kautta, mikä osoittaa kiinnostavasti erään elokuvallisen ja kirjallisen kerrontatekniikoiden eron.

Metakerronnallisesti elokuva huomauttaa, kuinka kertomuksen esteettisen muodon asettama determinismi peittää eettisen ulottuvuuden minuudesta. Jaken ja Naisen keskustellessa autossa siitä, miten vanhempien vaikutus näkyy ihmisessä koko elämän, he päätyvät puhumaan freudilaisesta minuuskäsityksestä ja äidin roolista freudilaisessa teoriassa:

Jake: "It's nice to have someone pin it... why you are like that."

Nainen: "Person has to at one point take responsibility for who they are."  
(*ITOET* 1:23:55)

Elokuva argumentoi yhtä aikaa sen puolesta, että ihminen ei ole täysin vapaa valitsemaan omaa minuuttaan, vaan kasvatus ja kodin vaikutus pohjustavat sen, millaiseksi kukin kasvaa. Naisen huomautuksen kautta elokuva kuitenkin kritisoi näkemystä, että ihmisen minuus olisi vain olosuhteiden tuotosta: Omilla valinnoillaan ihminen myös aktiivisesti tekee itsestään itseään. Minuuden kertomus ei suuntaudu vain menneestä nykyhetkeen siihen johtaneita tekijöitä selittäen. Minäkertomus suuntautuu myös tulevaan, jossa kertomus on suuntaviiva ihmisen toiminnalle maailmassa. Maurice Merleau-Ponty (2013) tuo tämän ajatuksen ilmi tarkastellessaan romaanin filosofiaa:

Maailma on tehty sellaiseksi, että tekojemme merkitys muuttuu, kun ne irtautuvat meistä ja levittäytyvät ulkopuolellemme. - - Hyväksymällä elämän otamme kantaaksemme todelliset tilanteet – ruumiimme, kasvomme, olemisen tapamme – ja meille kuuluvan vastuun, allekirjoitamme sopimuksen maailman ja ihmisten kanssa. (Merleau-Ponty 2013, 178.)

Äidin vastatessa Naisen kertomuksiin täydellisesti yhteen sopivilla kertomuksilla toistuvasti tuo elokuva vieraannuttavalla tavalla esille minäkertomusten deterministisen luonteen. Dialogia seuratessa on vaikea välttyä tunteelta, että koko Jaken lapsuus on täydellisen deterministisesti ilmaissut, millainen aikuinen hänestä tulee, tai että Naisen kertomukset on valittu ja muodostettu siten, että ne muodostaisivat täydellisen parin Äidin kertomuksiin. Kuten Ricoeur (1994, 147) esittää, kertomusten tehtävänä on luoda sopusointuinen (concordance) rakenne epäsointuisten (discordance) elettyjen kokemusten ympärille. Kuitenkaan kertomus ei ikinä kykene sovittamaan täydellisesti yhteen tai tyhjentävästi



kertomaan kenenkään elettyä elämää. Se mitä katsoja näkee elokuvassa on kerronnallistamisen prosessi. Jaken tapa käsitellä tarinansa hahmoja vaikuttaakin toimivan samalla tavalla kuin Ricoeurin teoria minuuden ja kertomuksen suhteesta:

”Henkilö joka ymmärretään tarinan hahmoksi ei ole hänen omista ’kokemuksistaan’ erillinen olento. Päinvastoin: - - Kertomus rakentaa hahmon minuuden, jota voidaan kutsua hänen kerronnalliseksi minuudekseen, tarinan rakentamisellaan. Tarinan minuuus tekee hahmon minuuden.” (Ricoeur 1994, 147–148, suom. oma.)

Toisin sanoen Jaken kertomuksessa hahmojen minuuus rakentuu tarinan minuudesta. Tämä tuntuu kuitenkin nurinkuriselta. Tosielämän kertomukset usein pohjautuvat elettyihin kokemuksiin, jotka tulkitaan ja joissa nähdään tiettyä esikerronnallista ainesta (muistakaamme Ricoeurin mimesis I). Hahmojen muutos tulkittuna Jaken kertomukseksi vaikuttaa täten pikemminkin Jaken kyvyttömyydeltä tulkita omaa elämäänsä muutoin kuin valmiina kertomusmalleina. Täten Jaken kyvyttömyys tulkita omaa minuuttaan muunlaisena kertomuksena kuin konventionaalisenä, jopa prototyyppisenä kertomuksena johtaa nurinkuriseen kerronnallistamiseen. Jaken tapauksessa kaikki näyttääkin olevan ”liian johdonmukaista”, mikä johtaa luonnollisuuden illuusion murtumiseen.

Ricoeurin (1992, 121–123) mukaan luonteenlaatu on seurausta yksilön tottumuksellisista toiminnantavoista, jotka on sisäistetty ja arvioitu tietynlaisiksi: yksilön luonteenlaatu – se kuka hän on – on seurausta siitä, mitä hän tekee. Tästä johtuen yksilön tekoja voidaan tulkita myös epäluonteenomaisina. Koska luonteenlaadun uudistuminen ja samana pysyminen ovat vastakkaisia liikkeitä, tarvitsee yksilö narratiiviin, joka kykenee yhdistämään samuuden itseyteen. Jaken kertomus, joka ilmenee Naisen ja Äidin kautta, ei kuitenkaan liitä yhteen Jaken tekoja, vaan päinvastoin tekee tyhjäksi sen, mitä hän on tehnyt, koska kertomuksen päämäärä on jo ennakolta sanellut hänen minuutensa.

Minuuden sovittelu luo siis kahdenlaisia tapoja tulkita elokuvaa: Yhtäältä muuttuvat minäkertomukset, jotka esitetään pääasiassa Naisen kautta, ilmentävät idealisoidun minäkertomuksen mahdottomuutta. Toisaalta idealisoitu minäkertomus sisältää deterministisyyttä, joka tavallaan tekee tyhjäksi yksilön omat valinnat ja teot. Molemmat tavat ohjaavat katsojan arvioimaan kriittisesti minäkertomuksia. Teos ei kuitenkaan tyydy vain yksipuoliseen kritiikkiin, vaan minuuden kerronnallisuudella esitetään myös tärkeä

tehtävä ihmisen elämässä: ajallisuuden hallinta. Seuraavassa alaluvussa analysoin tätä näkökulmaa minuuteen.

### 3.3 Kohdusta hautaan: minuuden ajallisuuden hallinta

Edellisessä luvussa käsiteltyjen hahmojen erilaisten minuuksien ja elokuvan kerronnan suhteiden tarkastelun jälkeen ryhdyn seuraavaksi analysoimaan, miten minuuden kerronnallistamisen avulla käsitellään hahmojen ajallisen jatkuvuuden eli heidän idem-minuutensa ulottuvuuksia. Elokuva tuo esille kertomusten väistämättömän merkityksen minuuden ajallisuudelle, mutta samaan aikaan se asettuu jännitteiseen suhteeseen konventionaalisen, lineaarisen aikakäsityksen kanssa.

*I'm Thinking* pohtii paljon vanhenemista ja ihmisen omaa suhdetta aikaan. Ajallisuus tulee esille siinä, miten eri hahmot ilmentävät ihmisen elämän eri ikävaiheita: Jake ja Nainen nuorta aikuisuutta, Isä ja Äiti keski-ikää ja vanhuutta. Ajallisuutta pohditaan myös hahmojen dialogissa: Jake pohtii ääneen sitä, miten ajan kokemus muuttuu fysiologisen ikääntymisen myötä.

Jake: "Time is another thing that exists only in the brain.

Nainen: "And yet we get older."

Jake: "Older and older, older and older. Or so it seems. Sometimes I feel... I'm much younger than I actually am, like still a kid inside, until I pass a mirror. -"

Nainen: "How can you admire a person for their age? It's like admiring a certain point in a stream." (*ITOET* 1:39:20.)

Selkein vanhenemisen tematiikan representoimisen keino elokuvassa ovat talossa tapahtuvat kummat metamorfoosit: Päivällisen jälkeen Jaken vanhempineen häviää talon uumeniin, ja Nainen kohtaa Isän ja Äidin eri ikävaiheissa talon eri huoneissa. Vanhemmat esitetään vuoroin nuorina aikuisina, vuoroin muistisairaina ja liikkumisvaikeuksista kärsivinä ikäihmisinä. Jake ja Nainen sen sijaan esitetään aina samanikäisenä. Miljööön vaihtuessa huoneesta toiseen elokuva fokalisoii kuvakerrontaa Naisen läpi: vaikka kamera koko ajan kuvaakin tapahtumia hänen ulkopuoleltaan, seuraa kamera kiinteästi Naista tilassa, kun muut henkilöt häviävät näkökentästä ja liikkuvat kerronnan ulkopuolella (vrt. Bacon 2000, 196–203; 207–208). Naisen näkökulmasta käsin kerronta esittää, miten Jake (kertojan asemassa) kuvittelee tai muistaa tai haluaisi muistaa oman roolinsa vanhempien elämässä.

Kohtausten sarja talossa tematisoi subjektiivisen ajan kulun ja esittää vaihtoehtoisen tavan kuvata minuuden aikaa. Usein ihmisen elämää kuvataan lineaarisena narratiivina, jossa tapahtumat seuraavat toisiaan ja menneet tapahtumat antavat merkityksen seuraaville. *I'm Thinkingissa* vanhempien ikääntyminen ja nuoreminen ovat olemassa samanaikaisesti, kuten muistoissa. Siirtymät nuoruudesta vanhuuteen ja vanhuudesta nuoruuteen tapahtuvat muistin uumenissa salaman nopeasti, muistot sekoittuvat ja tapahtumien kausaaliset ketjut irtaantuvat toisistaan. Jake puolestaan ei kykene näkemään itseään erilaisena, vaan eri aikakausina hän projisoi saman itsensä eri aikajaksoihin, vaikka selkeästi näkeekin vanhempiensa kehollisen ja psyykkisen muutoksen.

Aristoteleen (1450a) mukaan juoni on tragedian lajityypille tärkeämpää kuin luonteet. Koska onnellisuus ja onnettomuus hänen määritelmässään ovat toimintaa, eivät olemista, on hahmojen onneton kohtalo välttämättä oltava seurausta heidän toiminnastaan. Tätä ajatusta voidaan tarkastella *I'm Thinkingissa* siitä näkökulmasta, miten hahmojen toiminta kytkeytyy heidän kohtaloonsa elokuvan aikana. Talossa Jaken huolehtiva toiminta vanhemmista ja käytös Naista kohtaan esitetään eettisesti oikeana toimintana, jonka aristoteellisessa draamassa tulisi täten johtaa hyvään lopputulokseen. Näin ei kuitenkaan ole, koska lopussa Jaken auto näytetään hautautuneena lumeen ilman jälkeäkään ihmisestä: Ilman kertomuksen sulkeumaa katsoja voi vain miettiä, onko Jake/Talonmies tehnyt itsemurhan, kuten Jake toteaa kolmannessa autokohtauksessa puhuessaan David Foster Wallacesta: "He killed himself. - - The suicide becomes the story." (*ITOET* 1:34:50.) Traaginen loppu määrittää täten kertomuksen kokonaisuuden, jota vasten kaikki aiemmat tapahtumat saavat merkityksensä: Tällainen sulkeuma on totta kai mahdollista vain kirjallisessa kertomuksessa, eikä elävä ihminen koskaan tavoita omaa sulkeumaansa (vrt. Ricoeur 1994, 160).

Jaken toimintaa voidaan jälleen tulkita kaksoisnäkökulmasta sekä elokuvan sisäisessä tarinassa (kerronnan taso 2) että elokuvan kokonaisuutena (taso 1): elokuvan sisäisessä tarinassa Jaken toiminta on hyveellistä, mikä johtaa ristiriitaan ja kysymyksiin: Miksi Jake on Talonmiehen hahmossa yksinäinen ja näkymätön hahmo, jos oikean toiminnan tulisi johtaa hyvään kohtaloon? Kuvastaako Talonmiehen kohtalo sitä tosielämän havaintoa, että hyvät ihmiset eivät aina saa hyvää ja onnellista loppua? Vai onko syy kenties jossain, mitä katsoja ei suoraan näe?

Abbott (2015, 104–106) esittää, että pintatason kertomuksen alla on aina loputon määrä mahdollisia “varjokertomuksia” (*shadow stories*), joita kerrottu teksti ei ikinä saa tyhjennettyä. Ollakseen ymmärrettävä kuvaus toimista seurauksineen täytyy narratiivin ulkopuolelle aina jäädä yksityiskohtia, tapahtumia ja kokonaisia toisia tarinoita. Nämä potentiaaliset kertomukset eivät kuitenkaan ole passiivisia poissaolossaan, vaan ne aktivoituvat lukijan tulkinnassa väistämättä aukkoina, jotka kaipaavat selityksiä täydennyksikseen. Koska varjokertomukset eivät ilmene tekstin tasolla, vaan vasta lukijan mielessä, niillä on lukemattomasti muotoja ja uskottavuuksia suhteessa tekstin kertomuksiin.

Talonmiehen ja Naisen kohtaaminen esitetään kahdella päinvastaisella tavalla, joista toisessa Talonmies on lempeä auttaja, toisessa julma vihollinen. Kumpaan tulkintatapaan katsojan tulisi tukeutua? Koska katsojalle ei tarjota selvää vastausta, on katsojan rakennettava Abbotin (2015) käsittein erilaisia tulkinnallisia varjokertomuksia. Oleellista ei ole se, mikä suuren linjan kertomuksista on totta, vaan se, miten erilaiset varjokertomukset muuttavat tulkintoja nähdystä kertomuksesta. Toisin sanoen katsoja kutsutaan pohtimaan sitä, miten kertomisen tapa – tarkemmin ottaen kertomatta jättäminen ja ei-tosi – ovat läsnä tavassa, jolla ihminen käsittelee olemistaan ajassa.

### 3.3.1 Suuntautuminen kohti kuolemaa ja hyvää elämää

Ajallisuuden hallinnasta elokuva keskittyy etenkin siihen, miten ihminen suhtautuu tulevaisuuteensa ja asennoituu kohti omaa ajallista rajallisuuttaan eli kuolemaansa. *I'm Thinkingissa* ihmisen eri ikävaiheet ovat jatkuvasti läsnä. Jake ja Nainen elävät nuoruuttaan, Jaken vanhemmat keski-ikää ja myöhemmin vanhuutta. Samalla Talonmies esittää Jaken vanhuutta. Teoksessa suuntautuminen tulevaan esitetään narratiiveina, joita ihminen käyttää eletyn hetkensä paikallistamiseen ajassa. Kertomusten ja eletyn elämän epäsuhta näyttäytyy kuitenkin paikoitellen sietämättömänä:

Jake: "It seems hopeless."

Nainen: "What does?"

Jake: "All of it. Uh, everything. Like feeling old, like your body is going, your hearing, your sight. You can't see, and you're invisible. And you've made so many wrong turns. The lie of it all."

Nainen: "What is the lie of it all?"

Jake: "I don't know! That... it's going to get better, that it's never too late, that... God has a plan for you... That age is just a number - - That... it's always darkest before the dawn, that... every cloud has a fucking silver lining!"  
(*ITOET* 1:20:47–1:22:02)

Jaken mielikuvissa elämä suuntautuu kohti parempaan; elämän *pitäisi* suuntautua parempaan. Suuntautuminen ajassa ilmentää hänen minuutensa ajallisuutta: ikääntymisen pitäisi olla minuuden kultivoitumista ja kehittymistä parempaan. Jos elämä ei elettynä *vaikuta* onnelliselta tarinalta, on elämä valetta ja pettymystä. Tämä ilmenee hyvin Jaken pitämässä kiitospuheessa, jossa hän ottaa vastaan palkinnon elämäntyöstään – jota ei kuitenkaan koskaan konkretisoida, mitä hän on tehnyt:

Jake: "I accept it all, I accept your acknowledgement, I accept this award. I accept... that this award comes near end of a long, fruitful life in acknowledgement for the work I did decades ago." (*ITOET* 2:04:13)

Jake suhtautuu omaan ajallisuuteensa ikään kuin vanhuudesta käsin, elämän lopusta taaksepäin. Vanhuudesta käsin on mahdollista mieltää tavoitetilä, johon elämä kuljettaa ja joka ilmentää minuutta aidoimmillaan, sillä siihen pisteeseen päästessään minuuks on kultivoitunut täydellisimmilleen. Talonmiehen kertomus on päinvastoin kuvaus vanhuuden mukana tulevasta kurjuudesta, unohduksesta ja pettymyksestä. Talonmiehen viimeinen näky elokuvan kertomuksessa on sika, joka sotkee hänen vasta siivoamansa käytävän todeten: "you're just a pig. -- Someone has to be pig infested with maggots, right?" (*ITOET* 2:03:36.) Vaikka kertomus on päinvastainen ajallisuuden esitys, se sortuu samaan kerronnalliseen determinismiin kuin Jaken kiitospuhe.

Maria Mäkelä (2009) on analysoinut kertomusten sisältämiin mielenkuvauksiin liittyviä kerronnallisia piirteitä. Mäkelän (2009, 128–133) tarkastellessa Richard Fordin novellien kertojien kokemuksellisuuden ja kertomuksellisuuden suhdetta hän toteaa, että teoksissa esitetyt tarinat eivät tarjoa lukijalle pääsyä tapahtumien kertomuksellisten ja kokemuksellisten painopisteiden äärelle, vaan teksti sulkeutuu lukijan edessä: kerrottu mieli sulkeutuu tekstuaalisesti lukijan edessä. Samalla tapaa *I'm Thinkingissä* katsoja tuntuu jäävän Jaken kertomusten ja kokemusten ulkopuolelle: Katsojalle ei kerrota, mitä Jake on saavuttanut tai tehnyt, mitä kohti hän on pyrkinyt ja mitä hänen epäonnistumisensa ovat olleet. Kerrontateknisesti teos luo aukkoja Jaken ja Talonmiehen motiivien, kokemusten ja menneisyyden välille, mikä jättää tulkintojen tekemisen katsojalle. Samalla elokuva

kuitenkin päättyy Mäkelän analysoimien novellien tapaan kerronnallistamaan Jaken mieltä hänen oman puheensa kautta, mutta tapahtumien kertomisen sijaan Jaken kertomuksesta tavoitetaan vain hänen omaa kertomustaan kohtaan kokemansa ahdistus ja epätoivo.

Filosofi Antti Kauppinen (2015) esittää kysymyksen, miksi progressiivinen, huonosta tilanteesta hyvään päätyvä elämä mielletään usein paremmaksi kuin regressiivinen, hyvästä tilanteesta huonoon päätyvä riippumatta siitä, että hyvän ja huonon määrä molemmissa elämissä on sama. Hänen mukaansa narratiivinen arvo, joka elämäntarinalla on, kuvaa, miten ihminen ajallisesti jatkuvana ja päämäärätietoisena olentona ei ole vain kohtalon kuljettama objekti, vaan aktiivisesti tapahtumiin ja omaan toimintaansa suhtautuva subjekti: progressiivinen elämä, jonka vaikeuksista voittoon kulkeva tarina esittää, on aktiivisen, arvoihin pyrkivän elämän kuva.

*I'm Thinkingin* taloon sijoittuvissa kohtauksissa näemme Jaken jatkuvasti pyrkimässä parempaan: Hän huolehtii vanhemmistaan, jotka kehuvat Jakea hyväksi pojaksi ja ahkeraksi, vaikka tällä ei ollut mitään luontaisia lahjoja – parodisesti kohtauksessa, jossa Jake hoivaa Äitiä, Jaken takin rinnassa pinssin, jossa komeilee ”Ahkeruus” (Diligence). Hänen elämänsä esitetään tässä mielessä ahkeruuden avulla saavutetuksi. Talonmies puolestaan kuvataan jatkuvasti työnsä äärellä, mutta hänen ei nähdä saavuttavan mitään: päinvastoin. Molempien hahmojen elämä esitetään työteliäänä ja eteenpäin pyrkivänä. Lopputulokset sen sijaan ovat erilaiset: Jake pitää kiitospuheensa ihailevalle yleisölle, Talonmies romahtaa yksinäisenä ja itsesäällisenä. Kuin esimerkkeinä näemme tässä kaksi erilaista elämäntarinaa, joista Jaken tarina on selvästi hyvä, Talonmiehen huono. Kauppinen (2015) teorian mukaisesti hyvyys ja huonous selittyvät sillä, että molemmat ovat tehneet töitä elämänsä eteen ja pyrkineet parempaan, mutta Jake saavuttaa asettamansa tavoitteet Talonmiehen epäonnistuessa. Elämän kokonaisuuden näkökulmasta toinen elämä on ollut sarja tapahtumia, jotka johtavat arvostukseen, toisen unohdukseen.

Antinarrativistisen filosofi Galen Strawsonin mukaan uudelleen kertominen muuttaa ja vääristää muistoja todellisista tapahtumista, johtaen näin epäautenttisuuteen. Tällöin oletuksena kuitenkin on, että ihmisen ”tosi-identiteetti” on jotain muuttumatonta ja sisäsyntyistä. (Mikkonen 2016, 61.) Jaken ahdistunut pohdinta autossa ja kiitospuhe laittavat pohtimaan, onko minuus jotain sisäsyntyistä kuin siemen, joka odottaa puuksi nousua. Tällöin se, että Jake kertoo itsestään tarinan, jossa hän on menestyjä, kun

todellisuudessa hänestä tulee yksinäinen ja surullinen Talonmies, on valetta ja itsepetosta. Samalla se on erilaisten onnen hetkien – eikö Jaken voi tulkita hetkittäin nauttivan Naisen kanssa vietetystä ajasta ja heidän keskusteluistaan – tekemistä merkityksettömiksi kertomuksen kokonaisuutta vasten.

Jaken kaksinainen suhtautuminen kertomuksiin yhtäältä keinoina idealisoida, kuten luvussa 3.2 esitin, että epäsuhtaisuutena oman ajallisen kokemuksen välillä tuo selkeästi esille sen, mitä Ricoeur (1994, 142–148) kutsuu juonellistamisen paradoksiksi. Hänen mukaansa kerronnallinen rakenne käänteistää kontingenssin ja välttämättömyyden siten, että fyysisen maailman mahdollisuudet muuttuvat kertomuksen rakenteessa välttämättömyyksiksi. Kertomuksen kokonaisuus määrää, että asioiden tulee tapahtua tietyllä vääjäämättömyydellä, jotta tapahtumat muodostavat merkityksellisen kokonaisuuden. Kertomuksen kokonaisuudessa hahmojen teot luovat tarinan, mutta samalla vastavuoroisesti heidän teoillaan on merkitys vain kertomuksen rakenteen ajallisessa kokonaisuudessa. Ricoeurin mukaan hahmon – ja sitä kautta todellisten ihmisten – identiteetti muodostuu vastaavan dialektiikan sisäistämisestä: Hahmon singulaarisuus eli ipse-minuus muodostuu kertomuksen kokonaisuudesta, joka on itsessään singulaarinen ja toisista erottautuva. Samalla kertomusta ja hahmoa uhkaavat jatkuvasti hajottavat voimat eli kohtaamiset, odottamattomat tapahtumat ja onnettomuudet. Hahmot – ja siten myös identiteetit – ovat kertomusten totaliteettien ja hajottavien tapahtumien synteetin tulosta. Jaken hahmo ilmentää selvästi Ricoeurin teorian juoni-hahmo-dialektiikkaa, mutta latistaa teorian tulkitsemalla kertomuksen välttämättömyyden ainoaksi totuudeksi. Ricoeurin (1994, 147–148) teoriaa seuraten sen sijaan on selvää, että fyysisen maailman kontingenssi ja kertomusten välttämättömyys vuorovaikuttavat ja varioituvat.

Sisäsyntyiselle minuudelle ja sitä kuvaavalle minäkertomukselle voidaan esittää vastaväite: Ymmärtäminen ei ole jotain, joka saadaan, vaan aktiivinen prosessi. Samoin kuin tekstin lukeminen myös lukijan identiteetti hahmottuu vähä vähältä. Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että identiteetti olisi jotain, johon kaivautumalla löydetään tosiydin. Hermeneuttisen teorian valossa ihmisen minuus ei ole jotain, joka löydetään ja jota koskevaan tietoon voidaan päästä käsiksi kertomusten kautta, vaan minuus muodostuu tulkinnan ja ymmärtämisen vuorovaikutuksessa, menneyttä ja nykyisyyttä syntetisoiden. Ricoeurin mukaan identiteettiä ei voida erottaa niistä kertomuksista, joita itsestä kerrotaan. (Meretoja 2014, 95–96.)

Talossa tapahtuvissa kohtauksissa toistuu yksi piirre, joka ohjaa tulkintaani: Jaken vanhemmat toistelevat sitä, miten hyvä poika Jake on. Jos talokohtaukset mielletään Jaken hallitsemaksi kertomukseksi, voi vakuuttelun hyvydestä tulkita *eettiseksi suuntautumiseksi*. Pikemminkin kuin tapahtumat ja se, ovatko ne totta vai eivät, Jaken kertomusta ohjaa eettinen suuntautuminen kohti ideaalia, joka ilmenee eri tavoin eri tapahtumissa. Taylorin (1995) ajattelun mukaisesti teoksessa tarkastellaan sitä, miten eettinen kertomus on minän kokonaiskuvassa ohjaava ja yhtenäistävä periaate:

Identiteetit todellakin muuttuvat, mutta kukin meistä muovaa elämästään jo osan eläneen ja elämänsä loppuun jatkavan ihmisen identiteettiä. En määrittele identiteettiä ”tämänhetkiseksi minulle” vaan ennemminkin pohdin tähänastisen elämäni ja sen perusteella kaavailemani myöhemmän elämäni merkitystä. (Taylor 1995, 81.)

Strawson (2004, 428–435) jakaa narratiivisen ihmiskäsityksen kahteen teesiin: *deskriptiiviseen*, jonka mukaan ihmiselämä on vahvasti kertomuksellinen, sekä *eettiseen*, jonka mukaan hyvä elämä vaatii väistämättä kertomuksellisen otteen minuuteen. Hänen mukaansa narratiivinen tapa jäsentää elämää leimaa joitain ihmisiä, joita hän nimittää diakronisiksi, muttei toisia, joita hän kutsuu episodisiksi. Nämä ovat hänen mukaansa erottavia tapoja, jotka erottavat yksilöllisiä katsomuksia mutta myös vaihtelevat toisinaan yksilöiden elämänvaiheiden välillä. Episodiset ihmiset eivät hänen mukaansa koe kokemuksellisesti elämäänsä narratiivisesti, mutta voivat silti elää hyvin ja merkityksellisesti. Strawsonin kritiikki kohdistuu ennen kaikkea siihen, kuinka välttämätön ja hallitseva osa narratiivisuus on ihmiselämän jäsentämisessä yleisesti. Vaikka hän suhtautuu narratiiveihin kenties liian prototyyppisinä ja joustamattomina<sup>7</sup>, esittää hänen näkemyksensä narratiivisen ihmiskäsityksen kannalta oleellisen kysymyksen: kattaako narratiivisuus kaiken ihmisenä olemisessa merkityksineen ja toimintoineen?

Siinä missä Naisen minäkertomukset ovat muuttuvia ja hetkellisiä on Jaken minäkertomus syvälle iskostunut ja tulevaisuuteen suuntaava. Kertoessaan itsestään Nainen käyttää narratiiveja hahmotellakseen sosiaalisen tilanteen kannalta tarpeellisia merkityksiä, mutta nämä kertomukset eivät suuntaa Naisen toimintaa: Naisen minuuden narratiivisuus on Strawsonin käsittein deskriptiivistä tai heikkoa (vrt. Pettersson 2008) narratiivisuutta. Jaken

---

<sup>7</sup> Meretoja (2009) esittelee Strawsonin näkemysten kritiikkiä sekä tämän kysymyksenasettelun jatkokehittelyä tarkemmin artikkelissaan ”Inhimillisen todellisuuden narratiivisuus”.



narratiivisuus sen sijaan on eettistä (tai vahvaa) narratiivisuutta, koska hänen kertomuksensa hallitsevat sekä hänen menneisyyttään että hänen tulevaansa, mikä näkyy eettisenä suuntautumisena.

*I'm Thinking* pohtii vanhuutta tarkastelemalla sitä, miten ihminen yhtäältä suhteuttaa omaa havaittua vanhenemistaan siihen, miten ikääntymisestä yleensä kerrotaan. Toisaalta elokuva ironisoi Jaken puheen kautta sitä, miten hänen kuvittelemansa hyvä elämä tulee väistämättä kuvitella vanhan minän kertomuksena. Näin elokuva tulee esittäneeksi kaksi erilaista tapaa hahmottaa minuuden narratiivisuutta: deskriptiiviseen ja eettiseen. Katsojalle implisiittisesti esitetty kysymys on tällöin ”tulisiko ihmisen elää hyvää elämää nykyhetkestä käsin vai vanhuudesta käsin”. Ikääntymisen teeman kautta elokuva kiinnittää näillä keinoin katsojan huomion siihen, miten minuuden kerronnallisuus vaivihkaa ohjaa meitä arvostamaan jo elettyä, kertomukseksi puettavaa elämää enemmän kuin sitä elämää, jota elämme tässä ja nyt ja joka on vasta avautumassa meille tulevaisuuden tuntemattomina mahdollisuuksina.

### 3.3.2 Minuuden ei-lineaarisuus

Nainen: ”People like to think of themselves as points moving through time. But I think it's probably the opposite: We're stationary and time passes through us.” (*ITOET* 1:15:15)

Katsojan roolissa tarinan ajan epäjohdonmukainen, kerrontaan suhteutettuna ei-lineaarinen kulku kohdataan juonen katkoksina. Ei-realistinen ajankulku on esimerkki luonnottomasta kerronnasta, joka haastaa katsojan tulkintaparametreja (ks. Alber 2014), mutta sillä on myös temaattinen tarkoitus. Kertomuksen siirtyminen juonen kanssa rinnakkaisina ennakoiteina ja takaumina Jaken ja hänen vanhempiensa tulevaisuuteen ja historiaan valottaa sitä, millaisena Jake näkee itsensä ja millaisena Jaken elämä Naiselle näyttäytyy juonen nyt-hetkestä käsin. Kerronnallistamisen tapana se pyrkii kohti subjektiivista, assosiatiivista tapaa käsittää aika ja tapahtumat. Mielen todellisuudessa ihmisen minäkertomus ei ole yhtenäinen ja hallittu kuin korkeintaan hetkittäin. Sen sijaan minäkertomuksia on monia ajallisesti eritahtisia ja temaattisesti ristiriitaisia.

Naisen vaeltaessa huoneesta toiseen hän kohtaa paitsi Isän ja Äidin eri ikävaiheissa myös Jaken identiteetin eri kerrostumat: Lapsuuden huone, jossa ilmenee eletty lapsuus innoituksen lähteinen, äidistä huolehtiminen, kun tämä ei itse kykene syömään, ja Isän muistisairaus, jotka ilmentävät vanhempien ikääntymistä ja Jaken aikuistumista. Naisen sisäinen monologi huomauttaa, kuinka Naisen kautta fokaloitu kertomus on kuin läpileikkaus koko Jaken minuuden ajallisuuteen yhdellä kertaa:

Nainen: "I feel like I was that wind tonight, blowing through Jake's parents. Seeing them as they were, seeing them as they will be. Seeing them after they're gone, when only I'm left." (*ITOET* 1:15:39)

Ristiriita oman minuuden näennäisen pysähtyneisyyden ja ympäristön jatkuvan muutoksen välillä ilmenee siinä, miten minuutta kerronnallistetaan. Yhtenäinen minäkertomus ja tunne ydinminuuden jatkuvuudesta peittävät alleen todellisuuden, jossa jokainen ihminen käy lakkaamatta läpi hitaita ja nopeita muutoksia. Muutosten hitaus ja nopeus ilmenevät eri tavalla objektiivisessa havainnossa ja subjektiivisessa kokemuksessa: Tapamme käsitellä ja käsitteellistää minuutta estää meitä näkemästä oman itsemme todellisuutta.

Elokuva esittää lukuisia merkityksellisiä tapahtumia, jotka eivät noudata juonen tiukkaa logiikkaa. Esimerkiksi Naisen siirtyessä huoneesta toiseen Jaken vanhempien talossa tai Jaken ja Naisen kohdatessa jäätelökioskilla myyjän, jonka katsoja tunnistaa Jaken koulun oppilaaksi, ei tapahtumien ajallinen ja kausaalinen syy-yhteys aiempiin tapahtumiin ole selkeä. Tapahtumat ovat merkityksellisiä, mutta ne ovat vasta esirakenteellisia, kuten Ricoeurin (2005b) mimesiksen tasolla I. Näillä kerronnan hetkillä ei ole selkeää kerronnallista rakennetta, ja tason 2 kerronnassa ne jäävät vain intuitiivisiksi, kerronnalistamista odottaviksi tapahtumiksi. Näissä tapahtumissa piilee kuitenkin kokemus merkityksellisyydestä, koska niihin on latautunut tunteita: Vanhempien taloon kenties huolta ja pelkoa vanhenemisesta sekä lapsuuteen liittyvää nuoruuden ihailua. Jäätelökioskin myyjiin katkeruutta omasta ikääntymisestä ja kenties kiellettyä halua. Tavallaan nämä kohtaamiset edustavat kerronnan "ylijäämää", joka ei tunnu sopivan kertomuksen kokonaisuuteen, vaikka ne merkityksellisiltä tuntuvatkin. Jälleen kohdataan ajatus siitä, onko Jake kertojana kykenemätön tulkitsemaan näiden kokemusten merkitystä? Kenties juuri ajatus kaiken kattavasta kertomuksesta estää häntä näkemästä sitä, kuinka nämä kokemukset kuuluvat osaksi hänen minäkertomustaan.

Silti edes rikkoessaan kerronnan lineaarisen ajan kertomus ei irtaannu juonellistamisesta elokuvan kerronnan tasolla, vaikka se Jaken kertomuksen tasolla ei enää järjestä merkityksellisiä tapahtumia ajalliseen järjestykseen. Isän ja Äidin nuoruus ja Jaken lapsuus pohjustavat sitä, mitä Jake on tarinan nyt-hetkessä. Isän ja Äidin vanheneminen ja kuolema tuovat esille sen, mitä Jakesta tulee. Ajallinen juoni on edelleen olemassa ja kiinteästi selittämässä sitä, kuka Jake on. Tapahtumien juonellistaminen eli Ricoeurin mimesiksen taso II tapahtuu vasta elokuvan kokonaisrakenteen ja katsojan tulkinnan tasoilla. Tapahtumilla on näin ollen kiinnostava kaksoismerkitys sekä esirakenteellisina, kokemuksellisina että juonellistettuina, valikoituina osina elokuvan kokonaiskertomusta.

Jaken hahmon kautta elokuva käsittelee sitä, miten ikä ja aika yhtäältä rakentavat ja toisaalta hajottavat minuutta. Jos Talonmies tulkitaan Jaken vanhuuden kuvaksi, edustaa Jaken ja Talonmiehen samankaltaisuus minuuden pysyvyyttä ajassa eli idem-minuutta. Jake toteaa: ”Sometimes I feel... I’m much younger than I actually am, like still a kid inside, until I pass a mirror.“ (*ITOET* 1:39:20.) Jaken ja Talonmiehen rinnastaminen otoksilla läpi elokuvan on tavallaan peili, joka paljastaa katsojille, että Jake/Talonmies ei ole enää nuori. Toisaalta jos Jaken ja Naisen matka maalle on Talonmiehen fantasia, jota hän itselleen kertoo, kuvastaa Jake sisäistä kokemusta nuoruudesta. Kertomuksen todellisuudessa sekä sisäinen että ulkoinen voivat olla olemassa yhtä aikaa aivan kuten eletyssä kokemuksessa.

Teoksen loppupuolella katsojalle esitetään pienoiskoossa Jaken/Talonmiehen historia. Leikkaamalla ristiin otoksia Talonmiehestä kouristelemassa autossa otoksiin Jakesta ja riitelevistä Isästä ja Äidistä elokuva representoi ei-lineaarista, metaforista tapaa, jolla minuuden historia on läsnä ihmiselle. Ristiin leikatuilla otoksilla luodaan vaikutelma eri aikajaksojen yhtäaikaisesta läsnäolosta Talonmiehen mielessä. Eri ajankohdat muistoissa merkityksellistävät nykyhetkeä, josta käsin Talonmies tulkitsee omaa elämäänsä. Omien käsien tuijottaminen ja kameran kohdistaminen niihin lähikuvalla esittää metaforisesti kysymyksen ”mitä minä olen tehnyt”. Kohtausta seuraavissa kohtauksissa kerronnan logiikka hajoaa lopullisesti – vaikkei täydellisesti. Ricoeurin (1994, 149) sanoin narratiivin ja hahmon kiinteä yhteys tekee väistämättömäksi sen, että hahmon identiteetin hajotessa myös kertomuksen konfiguraatio hajoaa. Kun Talonmiehen kertomus itsestään luhistuu, seuraa hänen identiteettinsä perässä. Vastavuoroisesti elokuvan kerronta menettää viimeisenkin realistisen uskottavuutensa, kun tarinamaailmaan ilmestyy animoitu sika.



Kuva 4: Talonmiehen muistot pyrkivät mieleen (*ITOET* 2:01:08–2:01:50).

Autokohtauksessa menneiden tapahtumien ja nykyhetken välille luodaan kausaalinen suhde, mutta kerronnallisuus on pikemminkin rinnastavaa kuin kertovaa. Oleellisesti kuvat yhdistävät merkityksellisesti kolme tekijää: talon, auton ja jonkin, mihin vain vihjataan kerronnan tasolla. Seuraavassa luvussa tarkastelen näitä kolmea tekijää ja hahmottelen tarkemmin sitä, miten minuutta käsitellään elokuvassa ei-narratiivisesti erilaisten trooppien avulla.

### **3.4 Auto, talo ja lika: kolme trooppia minuudelle**

Vahvimmillaankaan narratiivit eivät riitä kattamaan koko ihmisen persoonallista identiteettiä. Lisäksi narratiivinen tutkimus toisinaan sivuuttaa muut ihmiselle tyypilliset tavat luoda merkityksellisiä yhteyksiä, kuten metaforat, kuvat tai ruumiin ilmaukset. (Neumann & Nünning 2008, 10–11.) Ihmiskäsityksen kohdalla onkin syytä erottaa toisistaan ihmisidentiteetin narratiivisuus yhtenä ulottuvuutena ja se, että ihmisidentiteetti olisi narratiivi – joko käsitteen muodollisessa merkityksessä tai metaforisesti ymmärrettynä (Vrt. Hyvärinen 2013, 27–30).

Elokuvaa katsoessa alkaa kiinnittää huomiota tiettyihin toistuviin piirteisiin, jota ei voi käsitteellistää kerronnalliseksi mutta jotka yhtä kaikki liittyvät teoksen minuuden representaatioiden välineistöön. Analysoin tässä luvussa sitä, miten talo ja auto keskeisinä tapahtumapaikkoina ilmentävät minuutta. Lisäksi analysoin minuuden piirteitä, joita kerronta hyljeksii ja jotka käsitteellistän liian metaforan avulla. Näiden kerronnan motiivien kautta hahmottelen sitä, miten elokuva tematisoi minuuden ja kerronnallisuuden suhdetta.

#### **3.4.1 Vaeltava minuus, kahlittu minuus: auto ja talo**

Eräs tapa jäsentää teoksen minuus-representaatioita on tarkastella paikan ja minuuden suhdetta. Elokuvan kahtena keskeisenä miljöönä ovat Jaken auto ja Jaken lapsuuden koti. Esitän seuraavaksi tarkemmin, miten nämä paikat jäsentävät minuutta.

Sekä auto että talo ovat paitsi tapahtumapaikkoja myös yleisiä minuuden kielikuvia eli synekdokeeta. Molempiin näistä liittyy vahvoja mielikuvia: Talo edustaa kotia, pysyvyyttä ja perhettä. Talo on ajallisesti jatkuva ja se yhdistää sukupolvien kokemuksia. Auto sen sijaan on liikkuva, dynaaminen ja mahdollistaa vapauden olla jatkuvasti jossain muualla. Auto on liikkuvan ja sidoksistaan vapaan minuuden kuva ja se ilmentää atomista individualismia sekä riippumattomuutta.

Charles Taylor (1995, 85–87) tarkastelee minuuden käsitteellistämisen tavoissa tapahtuneita muutoksia historiallisesti. Hänen mukaansa 1600-luvulta alkaen sellaiset eurooppalaiset ilmiöt, kuten markkinoille ja yrittäjyydelle perustuneen talouden lisääntyminen, teollistuminen ja kaupungistuminen vakiinnuttivat individualistista ihmiskäsitystä, jossa ihmisen yhteydet toisiin ihmisiin saavat pelkästään välineellisen arvon. Hän nimittää tätä näkemystä yhteiskunnalliseksi atomismiksi, koska se jättää huomiotta kaikki yksilön yläpuolelle jäävät tekijät. Hänen kuvauksensa atomisen ihmiskuvan kehityksestä selkeyttää elokuvassa auton kautta tematisoidun liikkuvan minuuden käsitettä:

Aivan alusta alkaen teolliseen yhteiskuntaan kuului liikkuvuus, ensin maatalousväestön siirtyminen maalta kaupunkeihin, sitten vaellus valtamerien yli ja mantereiden halki uusiin maihin ja lopulta nykyinen siirtyminen kaupungista toiseen työpaikkojen perässä. Oli tavallaan pakko alistua liikkuvuuteen. Vanhat siteet katkesivat herkästi. - - Suurkaupunkielämä merkitsi väistämättä ihmisten välisen kanssakäymisen muuttumista paljolti persoonattomaksi ja pinnalliseksi; sisällyksekäs kasvokkainen vuorovaikutus ei ollut enää mahdollista. (Taylor 1995, 87.)

Taylorin kuvaaman liikkuvuuden vastakohdaksi asettuu yhteisöllinen, dialoginen käsitys ihmisen minuudesta – jonka unohtamista Taylor (1995, 64–70) pitää eräänä individualismia korostavan kulttuurin väärinkäsityksenä. Hänen mukaansa ihmiselämä on olennaisesti dialogista, ja ihmiset määrittelevät identiteettinsä käymällä dialogia tärkeiden läheistensä kanssa (Taylor 1995, 61–62). *I'm Thinkingissä* talo kuvastaa olennaisesti dialogisuutta – asuttavathan sitä tärkeät läheiset – ja muiden ihmisten vaikutusta minuudellemme, mitä emme voi muuttaa joksikin muuksi.

Kun verrataan Jaken ja Naisen vuorovaikutusta talossa ja autossa, on nähtävissä, että päiväsaikaan autossa Jaken ja Naisen jakamat tiedot itsestään pysyvät koherentteina eikä minuudessa ole epäjohdonmukaisuuksia. Talossa sen sijaan Naisen nimi, ammatti ja opinnot muuttuvat jatkuvasti. Jaken vanhempien ikä ja kognitiiviset kyvyt vaihtelevat eri kohtausten välillä silmiinpistävästi, mikä on alleviivaavan vieraannuttava keino viestiä katsojalle. Talossa minäkertomukset eivät ole hallittavissa. Jaettuna perheen kesken muuttuvat tarinat paljastuvat väistämättä epäjohdonmukaisiksi. Kun sosiaalinen verkosto kasvaa, myös tarinan koherenssin tarve kasvaa, koska tarinoita muistellaan yhä uudestaan ja uudestaan ja niitä vertaillaan muihin tarinoihin. Kun taloon sijoittuvien kohtausten jälkeen siirrytään kahteen autoon sijoittuvaan kohtaukseen yöllä, Naisen ja Jaken dialogi palaa samalle

radalleen kuin ensimmäisessä autokohtauksessa. Kuitenkin nyt katsojalle on paljastettu minuuden epäjohdonmukaisuus talossa, eikä paluuta alkuun enää ole. Jos talo-troopin esittämä minuus tulkitaan negaatioksi auto-troopin esittämälle minuudelle, on yöllinen auto negaation negaatio. Kun minuuden dialogisuus on tehty näkyväksi – puhumattakaan hahmojen välisistä kytevästä konflikteista – vaikuttaa Jaken ja Naisen keskinäinen minuuksien neuvottelu teennäiseltä. Erityisesti tätä korostaa se, kuinka Nainen elokuvakritiikkiä Jakelle esittäessään omaksuu korostuneen kriittikotyyppilliset maneerit tupakan madaltamine äänenpainoineen, puherytmeineen ja eleineen – ilmestyytä tämän käteen kuin tyhjästä myös palava tupakka (*ITOET* 1:16:57). Vertaamalla autokohtauksia päivällä ja yöllä huomataan, että elokuva esittää niissä kaksi erilaista näkökulmaa atomiseen minuuteen. Päiväkohtaus edustaa optimistista tulkintaa minuuden liikkuvuudesta, kun taas yölliset kohtaukset tuovat esille irrallisuuden ja merkityksettömyyden.

Kenties kahden erilaisen minuuden representoimisen tavan tarkoitus on tuoda näkyvämmäksi sitä, miten minuutta kerronnallistetaan tosielämässä. Kirjallisuudentutkija Wolfgang Hallet (2008, 37–41) lähestyy minuuden kerronnallisuutta omaelämäkerrallisten tekstien kautta ja toteaa, ettei perinteiselle näkemykselle identiteetistä ja tekstistä rinnasteisina, koherentteina kokonaisuuksina löydy vahvaa empiiristä tai teoreettista pohjaa. Sen sijaan, että yksilöt kertoisivat identiteeteistään ehjiä, muuttumattomia kokonaisuuksia, ovat minäkertomukset usein episodisia, sisäisesti yhtenäisiä mutta keskenään epäsuhtaisia ja epäjatkuvia. Yhtenäisen kokonaisuuden sijaan kertomuksen ja identiteetin suhde näyttää liittyvän kertomisen merkityksellisyyteen. Erilaisissa konteksteissa ihmisen sisäisellä kokemuksella, elämänhistorialla ja valinnoilla voi olla erilainen merkitys. Auton ja talon erilaiset miljööt tuovat tavallaan esille erilaisia merkitysnäkökenttiä, joita vasten minuuskertomuksia rakennetaan (vrt. Taylor 1995). Nyky-yhteiskunnassa kertovan subjekti on tavallaan pakotettu toimimaan sekä erilaisten sosiaalisten kontekstien kanssa dialogissa että olemaan korostuneesti yksilöllinen, omista haluistaan toimintaansa ohjaava minä. Koska erilaisia ipse-minuuksilla on monia variaatioita sosiaalisten kontekstien mukaan, tarvitaan usein yhteensovittelvalta idem-minuudelta joustavuutta ja muovautuvuutta.

Mielenkiintoisella tavalla kahden minuuden troopin, auton ja talon, vertailu tuo esille oleellisen piirteen elokuvan esittämästä minuudesta: Postmoderni, vaeltava ja dynaaminen minuus on atomista ja vaatii liikkeen. Paikalleen jäädessään minuuden on pysyttävä muuttumattomana, tarinan on oltava koherentti. Pysähtyessään minuudesta tulee talo. Siinä

on kerroksia, mutta sen koko historia on nähtävillä yhtä aikaa toistensa päällä. Jotkin asiat voidaan yrittää piilottaa kellariin, mutta niitä ei voi hävittää. Tällä tavalla talo representoi pysyvää ja vakaata minuutta, jossa läsnä ovat aina minän historian hyväksytyt ja jaetut sekä piilotetut puolet. Auton representaationa minuus on historian ja jatkuvassa liikkeessä. Mitään ei tarvitse piilottaa, koska minuus ja sen kertomukset eivät ehdi jämähtää paikoilleen. Tien päällä minuus on vapaa mutta historian. Tiellä ei kuitenkaan voi olla loputtomiin, ja perillä odottaa aina uusi talo. Loputtomiin varioituva minuus luhistuu ja hajoaa, kun sen hetkellisesti omaksutut roolit paljastuvat keksityiksi.

### 3.4.2 Minuuden ei-minuus: lika

Idealisoinnilla on käänteispuolenaan todellisuus, joka ei halua tulla idealisoiduksi. Elokuvan aikana eri minäkertomukset hajoavat ja niihin tulee synkkiä sävyjä. Idyllisten piirteiden sekaan joutuu likaisia ja epämiellyttäviä yksityiskohtia. Teoreettisesti tämä on luonnollista, ja usein tosielämässä se ei ole poikkeuksellista. Kuten psykologi Juhani Ihanus (1999) kirjoittaa artikkelissaan ”Minäkertomukset”:

Kertomusten avulla ihminen tavoittelee elämäänsä eheyttä, johdonmukaisuutta ja jatkuvuutta. Silti minuuden ja persoonallisuuden yhtenäisyyttä rakentavat kertomukset sisältävät murtumia, epäjohdonmukaisuuksia ja epäjatkuvuutta - niissä kuuluu outoja toisten ääniä, jotka luovat säröjä ”valmiisiin” minän kertomuksiin. (Ihanus 1999, 241.)

Huomattavaa on elokuvan kerronnan suhtautumistapa hajoamiseen: tunnelma muuttuu karmivaksi.

Kaikki ei tunnu pysyvän hallinnassa, mitä enemmän tarinamaailman vuorokauden aika käy valoisasta pimeään. Metakerronnallisesti elokuva huomauttaa tästä Äidin sanoessa olohuoneessa Naiselle: ”He [Jake] keeps closing off more and more of the world. It’s a problem.” (*ITOET* 1:07:16) Äidin huomautuksen myötä Nainen menee kellariin viemään Isän hänelle antamaa likapyykkiä. Kellarissa Nainen löytää pesukoneesta Talonmiehen työvaatteita ja Jaken tekemiä maalauksia, joita hän on aiemmin esitellyt päivällispöydässä omina töinään. Piilotetut yksityiskohdat on säilötty kellariin, jota Jake omien sanojensa mukaan vihaa (”I hate the basement, if you really want to know.” (*ITOET* 0:31:42)), mutta



joku piilottelee siellä ("He's hiding in there" (*ITOET* 0:32:15)) kuten Jake vitsailee tai kenties "lipsauttaa".

Jake vastustaa monta kertaa Naisen pääsyä kellariin väittämällä, että se ei ole valmis ("The basement is unfinished. A hole in the ground, really." (*ITOET* 0:31:27)). Analysoimalla elokuvassa esitettyä talon rakennetta nähdään, että se tarjoaa eräänlaisen freudilaisen mielen topologian (vrt. Vanheule & Verhaeghe 2009, 393–395) metaforana.<sup>8</sup> Keskipöydissä näemme egon eli hallitun kokonaisuuden, jossa Jake, Nainen ja vanhemmat seurustelevat ja kaikki on "normaalia" – vaikka Jake toistuvasti tuohtuu Äidille, joka yrittää kertomuksillaan Jaken lapsuudesta hallita Jaken minäkertomusta, ja hän pyrkii torjumaan tämän sanomiset toistuvasti, kuten ego mielen topologisessa mallissa toimii. Vanheulen ja Verhaeghen (2009, 393–395) mukaan egolla on Freudin alkuperäisessä mallissa vain suhteellinen autonomia, koska sen täytyy taipua vaatimukseen superegolta ja idiltä sekä ulkoisesta maailmasta – joka tässä tapauksessa on talon ulkopuolinen maailma, jota myös Nainen edustaa.

Yläkerrassa kamera esittelee lapsen huoneen kaikkine kirjoineen sekä ohjeita antavan Isän ja huolta vaativan Äidin, eli näemme superegon vaativan hahmon. Superego sisältää sisäistetyn ideaali-egon (Vanheulen & Verhaeghen 2009, 393–395), joka Jakelle representoituu kirjojen kautta sivistyksenä ja menestyksenä sekä vanhempien ylpeyden ja hyväksynnän kautta. Kellarissa puolestaan velloo pyykkejä, jotka herättävät pelkoa Naisessa kuin muistuttaen jostain torjutusta – ja katsojaa mustana vellovan pyykkikoneen rumpu muistuttaa aiemmassa kohtauksessa nähdystä aukosta sikalan lattiassa. Alitajunnan eli kellarin syövereihin on haudattu kaikki se, mitä ei kuuluisi nähdä. Jaken tapauksessa torjutuksi tulevat likapyykit ja maalaukset siksi, että ne edustavat epäonnistumista superegon asettamissa tavoitteissa, minkä takia ne ovat se osa hänen minuuttaan, jota hän ei halua minuuteensa sisällyttää.

---

<sup>8</sup> Käsittelen Freudin mielen topologiaa tässä ainoastaan alluusiona, enkä argumentoi sen puolesta, että Freudin mielen teoria kuvaisi esimerkiksi hahmojen fiktiivisiä mieliä tai kertojaa. Tiedostamattoman käsitteellä viitataan tässä yhteydessä kerronnan epäsuoraan tapaan luoda merkityksiä ja yhteyksiä tarinamaailman ja kertomuksen välille, enkä esitä, että elokuvalla olisi tiedostamaton käsitteen psykoanalyttisessä merkityksessä. Psykoanalyysin käsitykset identiteetistä vaihtelevat eri koulukuntien kesken (ks. Vanheulen & Verhaeghen, 2009), minkä takia en käsittele tätä näkökulmaa työssäni laajemmin, vaikka uskon, että se toimisi mielenkiintoisena tapana analysoida elokuvaa.

Kertomuksen tasolla kerrotun minuuden ja ei-minuuden suhde muuttuu samanlaiseksi kuin tietoisuuden ja tiedostamattoman suhde egossa, jossa minuus on jakautunut niiden kesken mutta jossa molemmat vaikuttavat dynaamisesti (vrt. Vanheulen & Verhaeghen 2009, 394). Minuuden kerrontaa vastustavat piirteet (eli minuuden ei-minuus tai torjuttu minuus) objektivoidut elokuvassa lian muotoon, mikä on eräs elokuvan kerronnallisista motiiveista. Ensimmäisen kerran katsoja tulee kosketuksiin lian kanssa Sikala-kohtauksessa, jossa Jake ja Nainen vierailevat talon takana olevassa eläinten asuinrakennuksessa. Jake kertoo Naiselle siitä, kuinka talossa oli ennen sikoja, mutta nämä jouduttiin lopettamaan, kun madot alkoivat syödä niitä:

Jake: "My dad hadn't been in to check on the pigs for a few days. My parents were busy. He'd just tossed their food into the pen. But after a few days he noticed that they were all just lying in this corner all the time, so he went in to check on them. They didn't look well. He decided he'd better try to move them. And they're heavy. They're pigs, right? But yeah, he... he finally managed to move one and discovered... its entire underside was filled with maggots. Both pigs were being eaten alive. Life can be brutal on a farm." (*ITOET* 0:25:00)

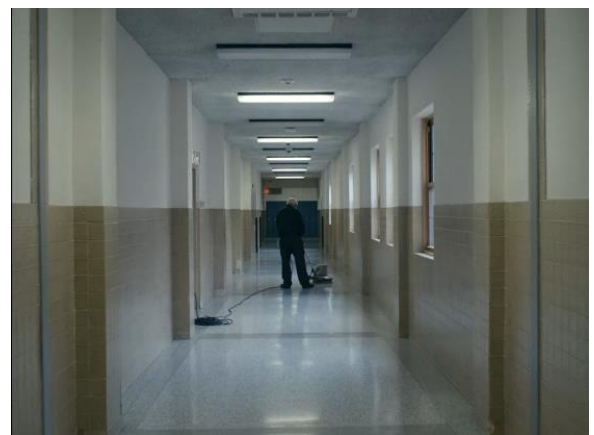
Kertomuksen lopussa kamera tarkentaa mustaan kuoppaan sikalan keskellä, jossa siat ovat kuolemaisillaan maanneet. Jake ottaa kertomuksen itse esille, mutta ei aluksi halua kertoa tarinaa. Vasta Naisen vaatiessa alkaa Jake kertoa. Eräällä tapaa kertomus on pienoiskoossa koko elokuva: Jake on siat, joiden tarinaa hän sekä haluaa että ei halua kertoa. Passiiviset siat syödään elävältä, vaikka päällisin puolin kaikki näyttää normaalilta. Samalla tavalla Jaken elämä on päällisin puolin normaalia, mutta hänen sisällään jokin syö häntä elävältä. Kuolleet siat antavatkin olettaa, että lika liittyy jollain tavalla kuolemaan.



Kuva 5: Sikojen makuualusta (vasemmalla) ja pesukone kellarissa (vasemmalla) (*ITOET* 0:25:38 / 1:09:12).

Likaa ilmennetään paikkoina (kellari (*ITOET* 1:09:20), sikala (*ITOET* 0:24:44)), toimintoina (Talonmies siivoaa jatkuvasti (*ITOET* 0:11:10), roskakorin etsiminen jäätelöille (*ITOET* 1:36:13)), aistimuksina (haju jäätelökioskin takahuoneessa (*ITOET* 1:27:56)), esineinä (tahrainen yöpaita (*ITOET* 1:06:02), sulavat jäätelöt, jotka uhkaavat tahrata auton (*ITOET* 1:36:58)), hahmoina (puhuva ja mutaa käytäville levittävä sika (KUVA, *ITOET* 2:03:21)) ja aukkoina muistoissa (tiskit joiden tiskaamista ei muisteta (*ITOET* 1:13:53)). Lika esitetään uhkana, jonka välttely saa kohtuuttomalta tuntuvat mittasuhteet: Jake pelkää sulavan jäätelön tahravan auton pysyvästi, minkä takia hänen on ajettava keskellä yötä vanhan koulunsa pihaan etsimään roskakoria (*ITOET* 1:36:13). Liasta on kuitenkin vaikea päästä eroon, mikä ilmenee siinä, että Jake ei tahdo löytää roskakoria (*ITOET* 1:41:15). Lialla on kuitenkin taipumus hiipiä tietoisuuteen, minkä kohtaamiseen liittyy kauhua: kun Nainen löytää roskakorin täynnä samanlaisia jäätelöpurkkeja tai kun hän löytää talon kellarista Talonmiehen vaatteita pesukoneessa ja Jaken maalaukset, luodaan kauhun tunnelmaa musiikilla (*ITOET* 1:09:42).

Lika on elokuvassa dynaaminen vastapari ideaaliselle kertomukselle, joita käsittelin luvussa 3.2. Esimerkiksi samaan aikaan kun Nainen kertoo syitä, miksi pitää Jakesta (*ITOET* 0:11:10) kuva leikataan Talonmieheen siivoamassa koulun luokkahuoneita ja käytäviä. Vaikka kertomukset pyrkivät sopusointuisuuteen ja hyvään, ei niissäkään päästä pakoon tosiasioita, jotka saastuttavat ne: kuolemaa, pelkoja ja menneisyyden virheitä.



Kuva 6: Talonmies siivoaa (*ITOET* 0:11:10).

Elokuvan edetessä lika on kuitenkin hyväksyttävä ja sen kanssa on päästävä rauhaan: Kun Nainen kohtaa Talonmiehen tämä kysyy häneltä voisiko hän ottaa möröt kengät jalastaan?

(*ITOET* 1:52:33) Talonmies tarjoaa Naiselle samanlaisia tossuja kuin Jake on tarjonnut talon eteisessä. Nainen kieltäytyy hymyillen ja sanoen, että tossut ovat tämän. Likaantumisen pelko ei ole Naisen pelkoa vaan Jaken/Talonmiehen. Talonmies/Jake yrittää estää elettyjä, negatiivisia kokemuksia tulvimasta idealisoituun kertomukseen, mutta Naisen ei tarvitse niin tehdä, koska se ei ole hänen kertomuksensa. Kertomuksia on mahdollista siivota, mutta jossain vaiheessa peitetyt sotkut tulevat esiin tavalla tai toisella, jos kertomusta jatketaan riittävän pitkään.



Kuva 7: Talonmiehen tossut (vasemmalla) ja Jaken (oikealla) (*ITOET* 1:52:42 / 0:27:39).

Myöhemmin kun Talonmies saa kohtauksen autossa ja näkee sian puhuvan hänelle – jälleen luonnottoman kerronnan elementti, joka vieraannuttaa katsojaa konventionaalisista tulkintaparametreista –, hän lähtee seuraamaan sikaan alastomana sian levittäessä likaa koulun käytäville. Tällä kertaa Talonmies rinnastetaan sikaan kuvallisesti, ja sika neuvoo Talonmiestä hyväksymään lian:

Sika: "It's not so bad once you stop feeling sorry for yourself because you're just a pig. Or even worse, pig infested with maggots. Someone has to be pig infested with maggots, right?" (*ITOET* 2:03:21)

Mutta mitä on lika, jota Talonmies yrittää pestä? Riisuessaan vaatteitaan epätoivon vimmallalla autossaan hänen silmiensä eteen piirtyy animaatio Tulsey Town -jäätelökioskiketjusta, ja katsoja kuulee saman tunnussävelmän, jota Jake on hyräillyt autossa aiemmin. Käydessään jäätelökioskilla Jake ja Nainen tapaavat nuoren tytön, joka työskentelee kioskissa ja joka on aiemmin kohdattu lukion käytävällä Talonmiehen silmin nähtynä. Myös jäätelökioskilla katsoja törmää likaan: Tyttö pahoittelee hajua takahuoneessa, jonka hän ensin sanoo

johtuvan korjaustöistä mutta myöhemmin hän vihjaa, että hajun syy on jokin muu. Myöhemmin Jake huolestuu jäätelöstä, jotka sulavat ja sotkevat auton lopullisesti, ja hänen kadottuaan viemään jäätelöä roskalaatikkoon, Nainen löytää roskalaatikon täynnä identtisiä jäätelöitä.



Kuva 8: Talonmies ja sika (*ITOET* 2:03:36).

Lian ympärillä on pahaenteisyyden tuntu. Onko Jake/Talonmies tehnyt jotain tytölle? Teoksen vihjeet antavat ymmärtää, että Jake/Talonmies on tehnyt jotain hirveää. Saapuessaan jäätelökioskille Jake pyytää Naista tilaamaan, koska tytöt eivät tule esiin, jos näkevät, että hän on siellä ("They won't come here if they see it's me" (*ITOET* 1:26:36)). Kuvaavaa on, että tanssikohtauksen lopuksi, kun Talonmies on murhannut Jaken, hänet kuvataan siivoamassa jälleen ruumiin ympärillä.



Kuva 9: Ruumiin siivoaminen (vasemmalla) ja roskakori täynnä jäätelöä (oikealla) (*ITOET* 1:59:26 / 1:47:31).

Murha ja siivoaminen voidaan tulkita sekä konkreettisesti siten, että Talonmies/Jake on murhannut tytön, minkä aiheuttama syyllisyys kalvaa häntä. Toisaalta murha voidaan tulkita metaforisesti – tai konkreettisesti – siten, että Talonmies murhaa itsensä, omat nuoruuden unelmansa, ja siivoaminen on särkyneiden unelmien tuottaman tuskan hiljaista tukahdutusta. Kumpikin tulkinta päättyy samaan lopputulokseen: lika on traumaattinen osa Talonmiehen/Jaken historiaa, jonka hän yrittää sulkeistaa ulos minuudestaan siinä onnistumatta.

Lian troopin kautta käsitellään kysymystä todellisuuden, minuuden ja narratiivisuuden suhteista. Onko todellisuus väistämättä jotain kertomukselle vierasta ja jotain, mikä pyrkii hajottamaan kertomuksen keinotekoiset rakenteet? Strawson (2004, 447–448) epäilee, että menneisyyden muistelu – jota vasten nykyhetken minuutta kerronnallistetaan – sekä kerronnallinen taipumus ovat rajallisen ihmisjoukon tapoja hallita elämäänsä eivätkä yleisinhimillinen piirre. Hänen mukaansa kertomuksellinen tapa jäsentää elämää ei ole ihmiselle välttämätöntä, ja usein se on jopa eettisesti haitallista. ”Mitä enemmän muistelet, uudelleen kerrot, kerrot itseäsi, sitä voimakkaammin vaarannat siirtymisesi pois tarkasta itseymmärryksestä, olemisesi totuudesta”, Strawson (2004, 447; suom. oma) kirjoittaa. Olisiko tällainen ”tosiasiallisuuksissa eläminen”, ei-narratiivinen olemisen tapa siis eettisesti parempi tapa elää? Strawson selvästi uskoo niin, ja lian troopin kautta *I’m Thinking* antaa ainakin jonkin verran tukea ajatukselle.

Meretoja (2009, 222–223) huomauttaa, että Strawsonin kritiikki olettaa ihmisellä olevan välittömästi kokemuksista syntyvä identiteetti, jonka reflektiivinen käsittely vääristää. Ongelmaksi näyttääkin kertovan minän näkökulmasta muodostuvan sen, kuinka totalisoivaksi ja minuuden kertomukseen sopimattomia minän piirteitä tukahduttavaksi kertomus tehdään. Lika tematisoi kysymyksen, kuinka fiktiolla siloteltuja minäkertomusten tulee olla. Elämä ei ole suoraviivainen ja dramaturgisesti täydellinen kertomus, vaan siihen sisältyy ristiriitoja, torjuttuja haluja ja negatiivisia tunteita. Yhdessä ne tekevät kertomuksista epätäydellisiä, monitulkintaisia ja moniulotteisia tavalla, jossa minuutta on vaikea asettaa yksiselitteiseen sankarin tai voittajan rooliin. Tehdyt virheet ja hirveydet ovat osa muistia, vaikka ne minäkertomuksesta häivytettäisiin. Kuinka paljon eletyn kokemuksen sisältämää ”likaa” minäkertomukseen voi lisätä hajottamatta kertomusta? Kuinka paljon likaa on mahdollista siivota kertomuksesta ilman että kertomus hajoaa?

### 3.5 Hyväksytty minuuus ja erottautuva minuuus: tunnustuksen kaksi puolta

Toistaiseksi olen käsitellyt käsitellyt pääasiassa elokuvan tapaa representoida ja tematisoida minuuus *kertomisena*. Sen sijaan vähemmälle huomiolle on jäänyt kertomisen aktiin kiinteästi kytkeytyvä kertomuksen *vastaanottaminen*. Teoksessa kertomisen sosiaalinen luonne tematisoidaan etenkin tunnustuksen ja sen puutteen kautta. Erityisesti huomio kiinnittyy siihen, miten ipse- ja idem-minuuksia tunnustetaan eri tavalla. Minuuden kahden puolen tarkastelu elokuvassa lienee hedelmällisintä yhdistämällä analyysiin sosiaaliset vuorovaikutukset hahmojen välillä.

Hahmojen ipse-minuutta ilmennetään sillä, että hahmot pysyvät kohtausten sisällä ruumiillisesti samanlaisina – tai riittävän samankaltaisina, koska ikää kuvataan hiusten ja ihon muutoksilla sekä erilaisella kehonkielellä. Toisin sanoen hahmojen näyttelijät ovat eri kohtausten välillä samat. Hahmoja ei nimetä Jakea lukuun ottamatta, minkä takia ruumiillisen olemuksen ohella ainoastaan heidän sosiaalinen roolinsa ilmentää heidän identiteettinsä pysyvyyttä eli idem-minuutta.

Taylor (1995, 75–76) painottaa identiteetin dialogisuutta ja huomauttaa, että tullakseen vahvistetuksi identiteetti tarvitsee sosiaalisen ympäristön tunnustuksen. Sisäisesti rakennettu, yksilöllinen ja sosiaalisesta asemasta irrallaan oleva identiteetti vaatii edelleen hyväksynnän ja arvostuksen muilta ihmisiltä, mutta tunnustusta ei voida antaa tai saada ilman vuorovaikutusta. Seuraavaksi tarkastelen, kuinka hahmojen välinen vuorovaikutus ja elokuvan kerronta yhtäältä tunnustavat ja epäävät minuuden tunnustuksen hahmoilta

#### 3.5.1 Tunnustus identiteettien erottautumisena

Jake on hahmoista ainoa, joka järjestelmällisesti nimetään ja jonka nimi on pysyvä. Jaken hahmoa leimaa kuitenkin pyrkimys erottautumaan muista hahmoista. Sen sijaan Nainen esitetään jatkuvasti vuorovaikutuksessa Jaken pyrkimyksiin. Isä ja Äiti sen sijaan sulautuvat välillä toisiinsa, eikä heidän historiaansa tai minuuttaan voi täysin erottaa toisistaan.



Jaken, Naisen, Isän ja Äidin ipse-minuudet tunnustetaan pintatasolla jatkuvasti: he kohtelevat toisiaan kuin erillisiä olentoja, joilla on omat minuudet. Taylorin (1995) käsittein hahmot *tunnustavat* (recognize) toistensa erillisyyden. Identiteetin sosiaalisen luonteen vuoksi tunnustus on keskeinen vaatimus identiteetille, koska toiset ihmiset voivat aina hyväksyä tai hylätä käsityksen omasta minuudesta (Taylor 1995, 73–76). Erottautuva minuus ei kuitenkaan riitä kannattelemaan hahmojen identiteettejä elokuvassa.

Talossa Jaken ipse-minuus tuodaan esille hänen jatkuvana katoamisenaan. Sekä kotitalossaan että koulussa Jake kirjaimellisesti häviää kuvan ulkopuolella ja vain hänen äänensä kuuluu. Vastavuoroisesti tämä korostaa Naisen ipse-minuutta: hän on ulkopuolinen talossa ja perheessä, hän on erillinen ja itsenäinen toimija. Kuvallisesti hän pysyy erillään muista. Talon sisällä sen sijaan Jaken minuus on vaarassa kadota: Hän on sosiaalisten rooliensa ja historiansa vanki, joka sulautuu osaksi yhteisöään. Osana vahvaa yhteisöidentiteettiä, perhettä, Jake ei enää hallitse omaa minuuttaan ja idem-minuuden sulautuessa Äidin ja Isän kertomuksiin Jaken lapsuudesta myös hänen ipse-minuutensa rajat häviävät.



Kuva 10: Nainen erillään muista (*ITOET* 0:56:24 / 0:44:22).

Kuten aiemmin on todettu, ei Naisella usein elokuvassa ole omaa minuutta, vaan hänen minuutensa rakennetaan suhteessa siihen, mitä Jake haluaa ja tarvitsee. Toisin sanoen Nainen on eräänlainen näkökenttä, jota vasten Jake merkityksellistää omia pyrkimyksiään ja ihanteitaan (ks. Taylor 1995, 67–69). Käyttäessään Naista omassa kertomuksessaan alustana merkitysten luomiselle – toisin sanoen eräänlaisena diskurssien kokoelmana – Jake tekee suhteestaan Naisesta välineen (vrt. Taylor 1995, 86). Elokuvan kertomuksen edetessä Naisen kehitystä leimaa jatkuva ipse-minuuden sulautuminen ja erottautuminen Jakesta



tilanteesta riippuen, mikä katsojan näkökulmasta luo Naisesta realistista, ”ihmisen kaltaista” hahmoa ja ohjaa katsojan empatiaa tämän puolelle samalla heidän suhteensa välineellisyyttä korostaen.

Elokuva kokonaisuutena rakentaa Naisen ipse-minuutta, mikä tulee ilmi jo elokuvan nimestä: Johdantokohtauksesta alkaen kuulemme Naisen äänellä sisäisen monologin, joka toistuu useita kertoja elokuvan aikana. ”I’m thinking of ending things”, naisen ääni sanoo – tai yrittää sanoa (esim. *ITOET* 0:08:09 / 1:25:50 / 1:40:20). Yhtäältä tämä on selkeä tulkintavihje, joka voidaan kääntää muotoon ”haluan lopettaa olemasta me ja alkaa (taas) minuksi”. Tämä fraasi toistuu usein, mutta alun jälkeen Nainen ei ikinä ehdi lopettaa fraasia, sillä Jake keskeyttää hänet aivan kuin kuulisi tai aavistaisi, mitä tämä on sanomassa. Tarinan kokonaisrakenne on siis eräänlainen Naisen ipse-minuuden rakentumisen prosessi, jatkuva prosessi Jakesta irtautumiseen ja itseksi tulemiseen.

Toisaalta on oleellista kysyä, onko Naisella minuutta? Katsojan konstruoima hahmo on elokuvan sisällä ruumiillinen olento, mutta kaikki häneen liitetyt kerrotut ominaisuudet ovat keskenään ristiriidassa. Gallagher (2000, 16–17) erittelee ydinminuudesta kaksi puolta: omistajuuden tunteen ja toimijuuden tunteen. Hän kuvaa, kuinka esimerkiksi eräissä skitsofrenian muodoissa ihminen saattaa sekoittaa omat ajatuksensa jonkun toisen ajatuksiksi, jolloin tunne toimijuudesta katoaa omistajuuden säilyessä: ajatukset tapahtuvat minussa, mutta ne eivät ole minusta lähtöisin.

Samaan tapaan elokuvassa katsoja havaitsee, kuinka Nainen kertoo itsestään, mutta tulkitsee, että Naisen kertomukset eivät ole lähtöisin hänestä itsestään. Hän ei muista, mitä talolla tapahtui ja kokee talolla käynnin oudoksi (”I feel uncertain about a lot of what happened tonight. It felt like... it seemed as if everything was slightly...” (*ITOET* 1:13:53) eikä hän tunnista omaa nimeään itsekseen (”That doesn’t seem like my name. Or my nickname.” (*ITOET* 1:37:21)). Hetkittäin vaikuttaa siltä kuin Nainen olisi havahtumassa siihen, että hän on hahmo fiktiivisessä kertomuksessa. Gallagherin jakoa seuraten Naisen minuus näyttäytyy vain osittaisena, koska hänen kerronnallinen minuutensa tapahtuu hänen kauttaan, mutta ei ole hänestä lähtöisin.

Edellä esitettyä tulkintaa voidaan jatkaa kuitenkin vain tiettyyn pisteeseen saakka: Nainen on ruumiillisesti eheä hahmo, eikä katsojalle esitetä, että hän epäilisi omien liikkeidensä tai

äänensä alkuperää joksikin muuksi kuin omaksi ruumiikseen. Katsojalle sen sijaan jopa ruumiilliset piirteet ovat vaihdettavissa: elokuvan loppupuolella Naisen ja Jaken näyttelijät vaihtuvat tanssijoihin, joilla on samankaltaiset vaatteet ja hiukset, mutta jotka selvästi ovat eri näyttelijöitä. Lisäksi Jaken ja Naisen lähdettyä Tulsey Town -jäätelökioskilta, Nainen muuttuu hetkeksi naisnäyttelijäksi, joka on aiemmin nähty Talonmiehen katsomassa tv-sarjassa näyttelemässä. Elokuvan edetessä edes naisen ruumis ei ole enää muuttumaton ja pysyvä. Naisen minuuden rajoittaminen on oleellinen tulkinnallinen vihje siitä, miten Naisen minuuus jätetään tunnustamatta.



Kuva 11: Naisen muodonmuutos (*ITOET* 1:35:00–1:36:00).

Minuuus ei aina saavuta kerronnallisuuden tasoa. Itsereflektiivisen, itseä ulkoa käsin tarkastelevan ja käsitteellisen minuuden ohella ihmiseltä voidaan löytää minimaalinen tai kokemuksellinen minuuus. Käsitteellistystä edeltävänä minimaalinen minuuus on narratiivista minuutta perustavampi ja kokemuksellisesti sen edellytys. Tämän tason minuuus eroaa kerrotusta läpinäkyvyytensä suhteen: minuutta ei objektivoida tarkastelun kohteeksi, vaan se eletään ruumiilla. (Haanila et al. 2017, 36–37.) Ricoeur (1994, 131–133) argumentoi, että minuuden redusoiminen objektiiviseen ruumiiseen jättää identiteetin vajaaksi, sillä ruumis voi olla omistettu vain fenomenologisen tietoisuuden kautta: Ruumis on minun ruumiini.

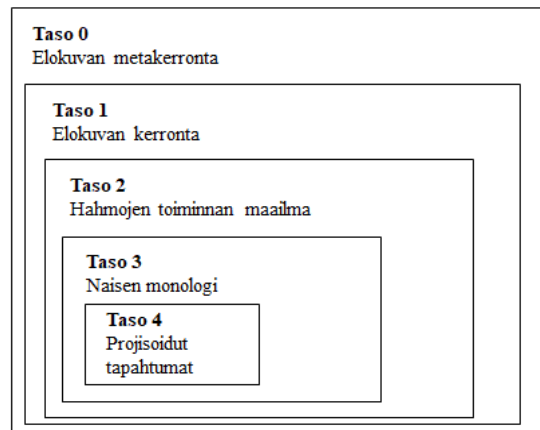
Naisen minuuus onkin helppoa nähdä juuri objektivoituna, ruumiillisena minuutena. Hänellä ei ole kiinteää identiteettiä ruumiinsa ulkopuolella, ja minuuus, joka hänelle suodaan, on jonkun toisen – Jaken – kontrolloimaa. Ei liene sattumaa, että elokuvassa Naisen laskeutuessa alas portaita ennen toista olohuonekohtausta hän pohtii, että hän haluaa lopettaa suhteensa Jakeen eikä hän enää tunnista itseään itseksseen.

Koska Naisella ei ole idem-minuutta, on Naisen minuuks epävaka ja vaarassa kadota (vrt. Ricoeur 1994, 147–150). Nainen kärsii koko elokuvan siitä, ettei kykene erottautumaan Jakesta ja tulemaan itsekseen. Kävellessään alas loputtoman pitkiä portaita talossa hän pohtii ääneen: ”I don’t even know who I am in this whole thing anymore. Jake needs to see me as someone who sees him.” (*ITOET* 1:05:05) Jake ei suhtaudu Naiseen ihmisenä, jolla on oma tahto ja mieli. Tunnustuksen puute estää Naista mieltämästä itseään kokonaisena ja selkeänä minänä. Alhaalla hän kuitenkin törmää Jakeen ja vanhentuneeseen Isään, joka antaa hänelle likaisen vaateen pestäväksi. Kohtaamisen myötä Naisen sisäinen monologi hiljennetään. Kohtaus jatkuu suoraan olohuoneesta, jossa Äiti puhuttelee Naista nuorentuneena, 1950-luvun amerikkalaisen kotiäidin kuvaston mukaisesti pukeutuneena ja huonetta siivoten. Äiti varoittaa Naista siitä, että Jake on usein kontrolloiva (”Jake can be controlling. You can’t allow him to control you.” (*ITOET* 1:07:10)). Metakerronnallisesti elokuvan kerronta (taso 0) ohjaa katsojan huomiota siihen, miten Jake rajoittaa Naisen pyrkimystä tulla omaksi itsekseen.

Naisen laskeutuminen portaissa ja kohtaus olohuoneessa korostavat selkeästi sitä, mitä Naisen minuuks on: Jaken kontrolloima ja objektivoima hahmo, jonka minuuks on Jaken haluama minuutta. Vain ruumiillisesti Nainen on oman minuutensa toimija; muutoin hän on vain jotain, jossa minuuks tapahtuu. Eikö tulkinta tuokin mieleen ne monet havainnot naisten asemasta, jotka monet feministiset ajattelijat ovat kriittisesti tuoneet esille? Naisen hahmossa elokuva esittää kriittisen kuvaelman naissukupuolen edustajien minuudesta ja minuuteen asti ulottuvasta miehisestä kontrollista. Vaikka Naista kohdellaan erillisenä olentona, hän ei koskaan saa tunnustusta, että hänellä on omat halunsa ja toiveensa ja että hänellä on oikeus niiden toteuttamiseen. Taylorin (1995, 78; ks. myös 79–80) sanoin arvostuksen epääminen on voi olla sorron muoto, mikä oletus sisältyy esimerkiksi nykyfeminismiin. Näin elokuva osoittaa pienoiskoossa, miten tunnustuksen puute voi estää ihmistä saavuttamasta ja hallitsemasta omaa minuuttaan.

Tähän asti olen esittänyt tulkintoja elokuvasta siten, että niiden keskiössä on Jaken kerrontaa motivoiva rooli. Mutta on myös mahdollista tehdä täysin päinvastainen tulkinta nähdystä: Entä jos autossa ja talossa nähdyt kohtaukset ovatkin Naisen Jakeen projisoimia kertomuksia? Johdannosta lähtien katsoja kuulee Naisen sisäisen monologin, joka voidaan tulkita narratologisesti joko siten, että sisäiskertoja (eli Jake) kertoo hänen mielensisältöjään

hänen näkökulmastaan – kuten luvun 3.2 kuviossa1 esitin –, tai siten, että monologi on sisäiskertojan (eli Naisen) kertova ääni. Tällöin luvussa 3.2 esitetyt kerronnan tasot muuttavat paikkaansa siten, että Naisen monologi toimii kerronnan tasolla 3 ja projisoidut tapahtumat tasolla 4.



Kuvio 2: Kerronnan tasot Naisen näkökulmasta

Miksi Jake aloittaisi kertomuksen, jonka on tarkoitus kuvata hänen omaa fantasiaansa, kertomalla siitä, kuinka hänen idealisoitu kumppaninsa haluaa jättää hänet? Alun näkökulma puhuu pikemminkin sen puolesta, että Nainen on tarinan kertoja. Jos nyt tarkastelemme kerronnan tasojen uutta tulkintaa sisällöllisesti, huomaamme, että monologin keskiössä on Naisen epäily hänen suhteestaan Jakeen ja hänen omista motiiveistaan. Matka maalle epäilyttää häntä, koska hän pelkää, että se on väärä signaali ja askel suhteen vahvistamisessa samalla, kun hän itse haluaa suhteesta pois. Talon tapahtumat voidaan nähdä Naisen projisointina siitä, miten Jaken kohtalo ilman häntä on hoitaa vanhempiaan yksinäisenä ja lopulta haihtua näkymättömiin Talonmiehenä. Jaken vanhempien vakuuttelut siitä, kuinka hyvä ihminen Jake on, voidaan nähdä syyllisyyden tunteina, joita Nainen projisoi mielessään omaan päätökseensä erota Jakesta. Mutta mikä tässä tulkinnassa on edelleen samaa aiemmin esittämäni pohdinnan kanssa? Ympäristön Naiselle antaman tunnustuksen puute, jonka takia hän ei saa omaa minuuttaan erotettua Jakesta.

Elokuva tematisoi sosiaalisten suhteiden merkityksen identiteetille metakerronnallisesti Naisen sisäisessä monologissa, kun hän toteaa: ”Most people are other people.” (*ITOET* 1:10:24). Lausahduksen voi ymmärtää metaforisesti, mutta sen voi yhtä hyvin tulkita konkreettisesti: ihminen on sosiaalinen olento, joka kommunikoi kielen avulla eikä kukaan

voi hallita kieltä.<sup>9</sup> Kielen mukana avautuu pääsy myös ajatteluun. Mihail Bahtinin (1991) teoriassa kielen ja ”ideoiden” eli ajattelun suhde on olla dialektisesti yhtä:

Idea [kuten sanakin] on interindividuaalinen ja intersubjektiivinen, sen olemisen sfääri ei ole yksilön tietoisuus, vaan dialoginen kanssakäyminen tietoisuuksien välillä. Idea on kahden tai muutaman tietoisuuden dialogisen kohtaamisen pisteeseen sijoittuva elävä tapahtuma. (Bahtin 1991, 131–133.)

Kieli ei ole suljettu järjestelmä, jonka kautta vakiintuneita ja ”paikoilleen lukittuja” merkityksiä välitetään kommunikoivien subjektien välillä. Kieli, jonka kautta ideoita sanallistetaan ja sanoja merkityksellistetään, on subjektien vuorovaikutuksessa elävä prosessi, jonka merkitykset syntyvät kussakin tilanteessa uudestaan.

*I’m Thinkingissa* Nainen on interindividuaalinen, kielellisesti luotu hahmo lähes kaikessa siinä, mikä hänessä ei ole kehollista. Hän on oman mielensä ja Jaken esittelyjen tuottamaa diskurssia, jossa hänen osansa on jatkuvasti muuttua. Naisen kellarista löytämät maalaukset ovat tavallaan myös kuva Naisesta itsestään: ne ovat hänen aikaansaannostaan mutta myös Jaken samalla tavalla kuin hän on oman itsensä ja Jaken tuotosta. Muut hahmot tunnustavat Naisessa lähinnä hänen ipse-minuutensa, mutta eivät hänen idem-minuuttaan. Ilman tunnustusta Nainen ei ole minä, vaan pikemminkin erilaisten diskurssien joukko.

### 3.5.2 Tunnustus minuuden perustana

Edellisessä luvussa havaitsimme, kuinka tunnustuksen puute ja saaminen yhtäältä luovat ja toisaalta häivyttävät Jaken ja Naisen minuuksia. Päinvastoin kuin Naisella, jonka suhdetta minuuden tunnustukseen analysoin edellisessä luvussa, on Jaken ongelmana se, että häntä ei estetä saamasta tunnustusta mutta hän ei silti koe saavansa sitä: Hänen minuuttaan ei tunnusteta sellaiseksi kuin hän haluaa. Tunnustus on keskeinen tapa, jolla Jake pyrkii validoimaan minuuttaan, ja Jaken matka vanhempia tapaamaan voidaan nähdä eräänlaisena tunnustuksen hakumatkana.

---

<sup>9</sup> On myös huomionarvoista ajatella, kuinka Jake ja Nainen läpi elokuvan esittävät intertekstuaalisia viittauksia erilaisiin teksteihin. Erilaiset tekstit, joilla he ilmaisevat ajatuksiaan ja siten rakentavat kertomusta itsestään, ovat toinen tapa, jolla ”suurin osa ihmisistä on toisia ihmisiä”.

Isän, Äidin ja Naisen Jakelle suunnatut sanat ja ajatukset toistelevat, kuinka hän on hyvä ("Jake's a good boy, yes?" (*ITOET* 1:12:20)), söpö ("He's cute in his awkward way" (*ITOET* 0:11:26)), määrätietoinen ("Diligent" (*ITOET* 1:02:20)) ja älykäs ("Our fields are different but he's curious and keeps up" (*ITOET* 0:11:19)). Tämän kaltaiset huomiot ovat pieniä tunnustuksia, joilla Jakelle luodaan hyväksytty rooli sosiaalisessa kontekstissa.

Jake: "Point for me. Interested in and knowledgeable about my girlfriend's work."

Nainen: "Point for Jake." (*ITOET* 0:10:56.)

Nainen: "I'm impressed with your attentiveness to your mom. It's rare." (*ITOET* 1:04:08.)

Tunnustusten kautta Jaken ei tarvitse mukautua toisenlaiseksi persoonaksi, vaan hänen ja muiden ihmisten välinen raja selkeytyy ja vakiintuu. Kuten Taylor (1995, 77–78) kirjoittaa:

Yksilöinä ymmärrämme, miten paljon omaperäinen identiteetti tarvitsee tärkeimpien läheisten antamaa tunnustusta ja miten pahoja haavoja sille aiheutuu tuon tunnustuksen kieltämisestä. - - Rakkaussuhteet eivät ole tärkeitä vain koska nykykulttuuri yleisesti tähdentää arkipäivän nautintoja. Rakkaussuhteet ovat ratkaisevan tärkeitä, sillä ne koettelevat sisäisesti kehiteltyä identiteettiä. (Taylor 1995, 77.)

Elokuva vie Jaken tarpeen tunnustukselle ironisesti äärimmilleen: Jake jopa kuvittelee itselleen palkintoseremonian, jossa hänen yritteliäisyytensä vihdoinkin tunnustettaisiin ja hänestä voisi sen myötä tulla kokonainen. Todellisuudessa tunnustusta ei koskaan tule. Läpi elokuvan Jake ja Talonmies nähdään pohtivan arvostuksen puutetta ("Sometimes no one sees the good things you do." (*ITOET* 1:04:16)) ja näkymättömyyttä ("He feels invisible" (*ITOET* 0:11:39)).

Toinen hahmo, joka kärsii tunnustuksen puutteesta, on Talonmies. Hänen minuutensa ei kuitenkaan uhkaa sulautua sosiaaliseen ympäristöön – kuten Naisen –, vaan pikemminkin erottautua niin paljon, että edes hänen olemassaoloon ei havaita: hän ei koe saavansa tunnustusta niin työstään kuin läsnäolostaan koulussa. Tunnustuksen puute tekee hänestä näkymättömän hahmon kaikille muille paitsi katsojalle.

Kun Nainen lopussa haluaa Talonmiestä ja kieltäytyy tämän tarjouksesta auttaa Jaken etsimisessä, Talonmies saa tunnustuksen olemassaololleen, mikä saa tämän liikutuksen

valtaan. Torjuttunakin Talonmiehen avun tarjous – ja sitä myöten hänen olemassaolonsa – on nyt tunnustettu. Samassa kohtauksessa myös Nainen vihdoinkin nähdään sellaisena kuin hän itse on (”I haven’t seen anyone. I mean... except you. I see you.” (*ITOET* 1:50:55)), kun Talonmies antaa hänen vihdoinkin kertoa oman näkökulmansa hänen ja Jaken suhteesta. Seuraavaksi elokuvan kertomus näyttää kohtauksen, jossa ilmaistaan tanssimalla Jaken ja Naisen onnellinen suhde, Talonmiehen tekemä murha ja lopulta Jake ja Nainen seisomassa toisiaan kohti Jaken kuolleen ruumiin eri puolin. Toisiaan katsottuaan he molemmat lähtevät eri suuntiin. Kohtauksen voi tulkita siten, että saatuaan vihdoinkin tunnustuksen minuudelleen, Jaken ja Naisen väliin tulee kuilu, jota Jake ei enää voi kontrolloida. Näennäiselle onnelle rakentunut suhde on tullut päätökseen, fantasia on kaatunut omaan sisäiseen logiikkaansa ja jäljellä on vain eroaminen.



Kuva 12: Liikuttunut Talonmies (*ITOET* 1:53:17).

Voiko tunnustusta saada itseltään? Elokuvan lopulla, kun Talonmies joutuu kohtaamaan menneisyytensä ja sen, ettei elämän kertomus lopulta toteutunut sellaisena kuin hän nuorena kuvitteli ja että kaikki tehdyt virheet ja vääryydet ovat osa hänen minuuttaan, hän kuvittelee sian puhumassa hänelle. Sika kertoo pessimistisesti, kuinka kaikki tuntuu paremmalta, kun lakkaa olemasta pahoillaan itselleen. Onko kyseessä itselle annettu tunnustus, jonka myötä virheet ja epätäydellisyydet voidaan tunnustaa osaksi itseä vai pessimistinen toteamus, joka kieltää tunnustuksen mahdollisuuden lopullisesti. Katsoja voi itse päättää, kumpaan tulkintaan tukeutuu, koska elokuvan avoin loppu ei anna siihen vastausta. Joko tunnustus on Talonmiehelle muutoksen laukaiseva tekijä, jonka myötä hän vihdoinkin voi puhdistua (vrt. luku 3.4.2) ja jättää entisen elämänsä taakseen, tai sitten edessä on elämän päättäminen, kun kaikki toivo on menetetty.

### 3.6 Kertomuksellinen toimijuus: minuuden valta ja vallattomuus

Edellisessä luvussa nostin esille tunnustuksen merkityksen hahmojen minuudelle, mutta käsittelemättä jäi toinen näkökulma kerronnan ja vallan suhteeseen. Tässä luvussa pyrin vihdoinkin tuomaan esille sen, miten minuuden kertominen ja erilaiset kyvyt kertoa tematisoivat kysymyksen vallasta omaan minuuteen.

Kertomuksellisuuden tutkimuksessa on nostettu esille kertomusten suhde sosiaalisiin rakenteisiin ja valtaan. Jokaisella ihmisellä ja yhteisöllä ei ole yhtäläistä mahdollisuutta kertoa omaa elämäänsä omista lähtökohdistaan käsin, vaan kulttuurissa vallitsevat roolit ja merkityksellistämisen tavat ohjaavat kertomisen mahdollisuuksia. Hanna Meretoja (2019) käyttää käsitettä kerronnallinen toimijuus kuvaamaan sitä, millainen kyky ihmisellä on elää ja kertoa elämäänsä sekä kuunnella ja osallistua toisten kertomuksiin.

*I'm Thinkingissa* kaikkien hahmojen kerronnallinen toimijuus on vajavaista. Useiden katsomiskertojan aikana käy selväksi, että hahmot toistelevat usein samoja fraaseja. Naisen osalta havaittiin jo, että hän päätyy toistelemaan, että hän ”on ajatellut lopettaa kaiken”. Nainen myös toistelee matkalla vanhempien kotiin sekä sisällä talossa, että hän haluaa aikaisin kotiin, mihin Jake vastaa toteamalla, että hänellä on ketjut:

Nainen: ”I really do need to get back tonight. - -”  
Jake: ”I'll get you home. Chains!” (*ITOET* 0:11:04)

Pintamerkitykseltään sananvaihto tietysti viittaa siihen, että Nainen on huolestunut ulkona kiihtyvistä lumimyrskystä ja siitä, pääsevätkö he enää kaupunkiin. Jaken vastaus puolestaan on kontekstissaan helppo ymmärtää siten, että hänellä on lumiketjut autoa varten, minkä avulla he eivät jää jumiin, vaikka lunta ehtisi sataa paljon. Syvämerkitykseltään sananvaihto kuitenkin avaa uudenlaisen tulkinnallisen näkökulman, kun mietitään, mitä Nainen merkitsee Jakelle ja miksi Jake ei onnistu kertomaan itselleen mieleistä tarinaa matkasta kotiin.

Naisen halu lähteä voidaan tulkita suhteessa hänen toistuvaan haluunsa päättää suhde Jakeen. Talo, joka aiemmin tulkittiin minuuden kuvaksi ja arkkityyppiseksi minuusnarratiiviksi, edustaa kertomusta, johon nainen ei halua kuulua. Käydessään läpi



vanhempiensa elämänvaiheita vanhenemiseen ja kuolemaan, Jake näytetään aina yksin. Nainen näkee talossa kertomuksen, johon hän ei halua kuulua ja josta hän voi irtaantua vain lähtemällä. Sisällä talossa hän on vain osa Jaken kertomusta itsestään, mutta ei koskaan kuulu siihen. Toisin sanoen hänen ipse-minuutensa selkenee talossa, mutta idem-minuus katoaa sulautuessaan Jaken kertomukseen.

Seuraamalla samaa polkua havaitsemme, että päinvastainen kehitys tapahtuu Jaken hahmolle. Sisällä talossa Jake yrittää kovasti tuoda esiin omaa minuuttaan keskeyttämällä ja korjaamalla Äidin kertomuksia Jaken lapsuudesta keittiö-, olohuone- ja eteiskohtauksissa. Eräänlaisena pienvihjeenä tähän toimii myös Naisen ja Jaken kohtaamisen tarinan osa, jossa Nainen kertoo, että Jake olisi halunnut visailujoukkueensa nimen olevan Ipseity (*ITOET* 0:43:06) eli minuus. Talossa ja sen historiassa vanhempineen Jake kadottaa ipse-minuutensa ja hän sulautuu osaksi talon ja perheen kokonaisuutta. Hänellä on vertauskuvallisesti kahleet (eng. *chains*). Talo ja sen edustama suhde vanhempiin kahlitsee hänen minuutensa ja siksi ainoa keino, jolla Jake pystyy hallitsemaan minuuttaan on ohjailla, millainen hänen unelmakumppaninsa eli Nainen on sellaisena kuin hän kertoo tästä ja heidän elämästään. Jake ei kykene kertomaan itselleen erilaista minuutta, koska hänet on kahlittu hänen identiteettiinsä – mikä totta kai asettuu jännitteeseen suhteeseen modernin ”kahleettoman subjektin ihanteen” kanssa, jota Jaken itsemääritellyn minuuden tavoittelu ilmentää (vrt. Taylor 1995, 129). Jake jopa suoraan pyytää apua kahleidensa poistoon:

Jake: ”You don’t have to do the laundry for mom. - - We, we really need... really need to get on the road. I could... I could use some help with the chains!” (*ITOET* 1:08:42.)

Metakerronnallisesti elokuva ohjaa jälleen huomaamaan, kuinka Jaken ajattelu on tiettyjen mallien rajoittamaa, eikä hän pääse niistä irti omin avuin. Mutta onko Jakella todella vertauskuvalliset kahleet vai onko kahlehdittuna olo vain selitys, jonka hän itselleen antaa?

Mihail Bahtinin dialogisuuden ja polyfonisen romaanin käsitteet auttavat ymmärtämään, miksi Jakella kaikessa vallassaan on vain rajallinen valta tarinamaailmaan. Polyfonista romaania luonnehtii hahmojen esittämien ”itsenäisten, toisiinsa sulautumattomien äänten ja tietoisuuksien moneus”, jossa nämä eivät ole vain tekijänsä ”äänen” objekteja, vaan oman merkityksellisen, autonomisen puheensa subjekteja. Henkilöiden puhe romaanissa on aidosti näiden oman ajattelun ilmausta, jota ei ole alistettu yhdeksi kertojan ”äänitorveksi” ja joka

toimii tämän rinnalla. (Bahtin 1991, 20–21; Ks. myös Steinby 2009, 173–174.) Toisin sanoen voitaisiin sanoa, että polyfonisen romaanin tekijä ei kirjoita hahmojaan vain luomaan dynamiikkaa omalle teesilleen. Polyfonisuus myös ylittää hahmojen psykologisen syvyyden tai ristiriitaisuuden, jotka ovat kerrotun maailman uskottavuutta luovia teknisiä keinoja. Autonomisuus lieneekin luonnehdittavissa kilpailevien maailmankatsomusten kirjoittamista tekstiin ilman, että niistä millään on minkäänlaista erityisasemaa tekstin kokonaisuudessa (Vrt. Bahtin 1991, 109). Ei siis ole yhtä totuutta, jota vasten henkilöiden näkökulmia voitaisiin arvioida.

Eikö Bahtinin polyfoninen romaanin käsite kuvaa hyvin myös kertomisen tapaa, jolla Jaken ja Naisen matkaa maatilalle ja siellä vietettyä aikaa kerrotaan? Jake on tapahtumien kertoja omalla tavallaan, mutta pysytellessään modernin kerronnan lajityypissä, jossa kaikilla hahmoilla on tila ja autonomia oman itsensä ilmaisuun, hän on väistämättä vallaton tekstin polyfonialle. Siirtyminen monofoniselle eli yksiääniselle kerronnan tasolle tekisi kertomuksesta epäuskottavan nykyaikaiselle yleisölle ja tämä vesittäisi tarinan tarkoituksen. Jake ei selvästikään halua kertoa tarinaa, jossa hän määrää, miten asiat tapahtuvat. Sen sijaan hän haluaa kertoa tarinan, jossa asiat tapahtuvat siten kuin hän haluaa. Tämä onnistuu ainoastaan antamalla kertomuksen hahmoille autonomiaa, mikä puolestaan altistaa kertomuksen riitäänille.

Huomautin, että kaikkien hahmojen kerronnallinen toimijuus on vajavaista, mutta kuten olen useita kertoja huomauttanut, Jaken kyky ohjailta Naisen kertomusta tästä itsestä antaa hänelle vahvemman kerronnallisen toimijuuden suhteessa Naiseen. Tämä epätasapaino ei ole triviaalia, vaan se ilmentää vahvasti koko teoksen kerronnallista dynamiikkaa ja laajemmin tulkittuna länsimaisen kulttuurin yhä läsnäolevaa maskuliinista valtaa yli feminiinisen: Tästä näkökulmasta tulkittuna Jake ja Nainen eivät ole vain realistisuuteen pyrkiviä hahmoja vaan allegorioita, joiden kautta teos kuvaa sukupuolittunutta minuuden kerronnallistamisen tapaa (ks. Lanser 2013).

Jaken ja Naisen kerronnallisen toimijuuden eroilla on täten kaksoismerkitys: Yhtäältä se korostaa, kuinka *I'm Thinking* on läpikotaisin Jaken tarina, jossa muut hahmot tuovat esille hänen halujaan ja kokemuksiaan. Tällä tavalla teos kuvaa sitä, miten Jaken häpeä ja riittämättömyyden tunne kanavoituvat muiden henkilöiden kontrolloinniksi ja epätoivoiseksi yritykseksi selittää oma elämä parhain päin. Tämä tarina on kuin suoraan

Charles Taylorin (1995) esittämä kuvaelma autenttisuuden ihanteen väärin tulkinneesta ja sen relativistiseksi ja itsekkääksi elämänohjeeksi kääntäneestä yksilöstä. Luvussa 3.3.1 tulkitsin Jaken minuuden kerronnallisuuden ilmentävän eettistä suuntautumista, mutta tuolloin jäi tarkastelematta Jaken käytöksen käänteinen merkitys. Kun nyt tarkastellaan Taylorin ajatusta pidemmälle, havaitaan myös se, miten eettinen suuntautuminen on vääristynyttä:

Mikäli itsetuntemusta syventävien läheisten ihmissuhteiden avulla halutaan rakentaa identiteettiä, nuo suhteet eivät voi periaatteessa olla kokeiluja - - eivätkä ne voi olla pelkästään välikappaleita. Identiteetit todellakin muuttuvat, mutta kukin meistä muovaa elämästään jo osan eläneen ja elämänsä loppuun jatkavan ihmisen identiteettiä. En määrittele identiteettiä ”tämänhetkisellemmin minulle” vaan ennemminkin pohdin tähänastisen elämäni ja sen perusteella kaavailemani myöhemmän elämäni merkitystä. - - Jos itsetutkiskeluni muuttuu tuollaisten peräkkäisten ja periaatteessa tilapäisten ihmissuhteiden harrastamiseksi, en enää tutki identiteettiäni vaan jotain nautiskelun tapaa. (Taylor 1995, 81.)

Katkelma kokonaisuudessaan luo nyt erilaisen kuvan Jaken eettisestä suuntautumisesta. Aivan kuten autenttisuuden väärin ymmärtänyt yksilö Taylorin ajattelussa ilmentää vain narsismia, ilmentää Jaken eettinen suuntautuneisuus vain osittaista, minäkeskeistä etiikkaa. Jaken yritys käyttää muita ihmisiä välineinä – hahmoina hänen tarinassaan – näyttäytyy kontrollina, jota Nainen yrittää välttää ja josta tämä haluaa pois. Jälleen kohtaamme Naisen kaksoisroolin kertomuksessa yhtäältä hahmona, joka voidaan kertoa aina uudelleen ja toisenlaiseksi, ja toisaalta realistisena hahmona, johon katsoja suhtautuu empaattisesti kuin oikeaan ihmiseen. Tulkinnallisesti havainto voidaan nyt muotoilla uudelleen siten, että elokuva pyrkii esittämään, miten todellisuudessa ihmisillä on aina samanlainen kaksoisrooli: Kohtaamamme ihmiset ovat eläviä olentoja omine haluineen ja toiveineen mutta myös hahmoja loputtomissa minäkertomuksissamme. Se, että kykenemme omissa kertomuksissamme tekemään kenet tahansa sellaiseksi kuin tarina hahmon vaatii, ei tarkoita, että voisimme suhtautua toisiin ihmisiin välineinä. Kuten Taylor asian ilmaisee:

Autenttisuuden ihanteeseen perehtyminen saa pelkkien välineellisten ihmissuhteiden harrastamisen näyttämään naurettavalta. Näkemys, jonka mukaan tällaisen käytöksen avulla voi toteuttaa itseään, tuntuu harhakuvitelmalta, samaan tapaan kuin ajatus, että yksilö voi valita itsensä tunnustamatta mitään [sosiaalisesti] annettua merkitysnäkökenttää. (Taylor 1995, 81.)

Narrativisointi liittyy aina myös ideologioihin ja valtasuhteisiin. Tapahtumien narrativisointi on aina valintoja, joihin vaikuttavat ennakko-oletuksista, arvoista ja tavoista. Laajassa mittakaavassa tämä tarkoittaa sitä, mikä ympäröivässä kulttuurissa on hyväksyttyä, arvostettua ja tavanomaista. Kuten diskursiivisessa toiminnassa yleensäkin, hegemoninen järjestys määrittää sitä, millä tavoin ja kuka saa kertoa. (Neumann & Nünning 2008, 10.) Jaken ja Naisen kerronnallinen toimijuus ilmentää näitä kulttuurisia ennakko-oletuksia ja tapoja, jossa miehellä usein oletusarvoisesti on enemmän sanavaltaa ja jonka oletetaan olevan aktiivinen toimija; naisen rooliksi jää tällöin passiivinen mukautuminen. Jaken ja Naisen valta-epätasapaino on synekdokee sukupuolten väliselle epätasa-arvolle, jonka ylläpidon tapoja teos kuvaa. Tästä näkökulmasta teos esittää, kuinka kerronnallisen toimijuuden riistämällä voidaan hiljentää ja sovittaa kertomukseen, jossa hiljennetyllä on näennäisen sopiva rooli.

Kerronnallisen vallan mukana ei kuitenkaan tule hyvää. Jaken kyky muuttaa kertomuksen kulkua ei riitä tuomaan edes hänelle onnea puhumattakaan niistä, jotka joutuvat hänen kertomustensa vallan välikappaleiksi. *I'm Thinking* tuntuu vihjaavan tätä kautta, että pelkkä kyky kertoa ei riitä, vaan myös kerrotun sisällön ja kerronnan motiivin tulee olla hyvän elämän mukaista. Vaikka Jaken ohjailema tarina pintatasoltaan muistuttaa kovasti onnellista, keski-luokkaista idylliä, ei tarina pääty onnellisesti. Identiteetin narrativisointi muuttuu ongelmaksi, kun tarjotut narratiiviset mallit muuttuvat liian joustamattomiksi ja hallitseviksi ihmisen elämismailmaan nähden.

Oleellista on, että *I'm Thinking* ei esitä kerronnallisen toimijuuden rooleja käsitteellisesti katsojalle, vaan hankaa kertomisen tavoillaan vastaan konventionaalista, immersiiivistä katsomistapaa: Naisen monologin toistuva keskeyttäminen, Jaken aloitteesta muuttuvat Naisen kertomukset tämän omasta sekä heidän yhteisestä elämästään, Äidin suora varoitus Naiselle, Jaken arvioiva katse<sup>10</sup> ja Naisen analyysi hahmojen ja katsojan suhteesta elokuvassa esittävät kukin kerronnallisen toimijuuden vaihdoksia ja haastamisia eri näkökulmista. Koska nämä kerronnalliset keinot toistuvat niin vieraanuuttavasti, että katsojan on mahdotonta suhtautua näkemäänsä muuten kuin teoksen tietoisena puhutteluna,

---

<sup>10</sup> Tuskin lienee sattumaa, että juuri Jaken katse – kuten myös Talonmiehen – usein tarkkailee Naista.

muodostavat ne intuitiivisen havainnon siitä, että kyse on kertomisen vallasta ja siitä, kuka tuota valtaa käyttää.

### 3.7 Toisinnäkemisen mahdollisuus: minuuden filosofiaa

Minuuden kertominen liittyy moniin minuuden kysymyksiin, joita olen aiemmissa luvuissa esitellyt. Osoittamatta on kuitenkin yhä kokoava näkemys siitä, millaista minuuden filosofia elokuva kokonaisuutena tekee. Lyhyesti voidaan sanoa, että teoksen filosofia hahmottelee kokonaisvaltaista, emansipatorista lukijan ja tekstin tulkintasuhdetta, jonka avulla yhteensovittamattomia tai ristiriitaisia näkökulmia voidaan käsitellä ja hyväksyä samanaikaisesti. Irrottautumalla konventionaalisista ja eheistä narratiiveista elokuva pyrkii osoittamaan minuuden kerronnallisuudesta piirteitä, joiden kautta minuutta on mahdollista kerronnallistaa ja samalla vastustaa valmiiksi annettuja kertomusmalleja. Tarkastelen seuraavaksi ensin sitä, miten elokuva sovittaa yhteen ristiriitaisia näkökulmia, ja sitten sitä, millaista narratiivisuuden etiikkaa elokuva tarjoaa.

#### 3.7.1 Näkökulmien välissä: toisinnäkeminen

Elokuvan avainkohtauksena voidaan pitää Jaken monologia kolmannessa autokohtauksessa, jossa hän saarnaa Naiselle nykykulttuuriin epäkohdista:

I don't know if we know how to be human anymore, our society, people. - -  
Watch the world through this glass, pre-interpreted for us. And it infects our  
brains. We become it. (*ITOET* 1:35:28.)

Jaken vuorosanat voidaan tulkita kritiikkinä medioituneen yhteiskunnan hypnotisoimille subjekteille, jotka kulkevat tarinoiden huumaina eivätkä kykene tekemään omia päätelmiään maailman tilasta – ironista toki on, että katkelma kuvaa elokuvan hahmoista kenties parhaiten juuri Jakea. Samalla katkelma toimii kuitenkin tulkinnallisena avaimena: viesti on suunnattu katsojalle, ja maailma, jota tämä katselee lasin lävitse valmiiksi tulkittuna, on *I'm Thinking*. Tai kenties on liian voimakasta sanoa, että elokuva olisi valmiiksi tulkittu, koska ensikatsomalla elokuvan juoni on kaikkea muuta kuin selkeä.

Pikemminkin elokuva yrittää estää katsojaa nojaamasta valmiisiin tulkintoihin ja siten pakottaa tämän aktiiviseen pohdintaan elokuvan tarkoituksiperistä. Luomalla jatkuvasti kertomuksen sisäisiä jännitteitä hahmojen minuuksiin elokuva ravistelee ehdollistuneita ja merkitykseltään sulkeutuneita tulkintaprosesseja.

Elokuvan tapa kertoa yhtä aikaa useista eri näkökulmista ja merkityksistä käsin havainnollistaa teoksen läpäisevää teemaa, jota kutsun toisinnäkemiseksi. Sillä tarkoitan pyrkimystä irrottautua vääjäämättömäksi tai luonnolliseksi – tietoisesti tai tiedostamatta – miellettyjä ihmisen ja maailman merkityksellistämisen tavoista. Minuuden kerronnallisuuden osalta tämä tarkoittaa erityisesti kertomusten yhtäältä mahdollisuuksia rajoittavaa ja toisaalta niitä avaavaa funktiota sekä kerrontaan ja kertomatta jättämiseen liittyviä inhimillisiä tapoja.

Toisinnäkeminen edellyttää, että konventionaalinen minuuden kertomisen tapa tehdään näkyväksi ja kyseenalaistetaan. Hanna Meretoja (2010, 103–104) kirjoittaa, että Emmanuel Levinas näki kirjallisuuden narratiivisuuden ongelmallisena juuri sen takia, että se pyrki selittämään ja hallitsemaan tapahtumia. Runous sen sijaan kykenee Levinasin mukaan tavoittamaan kielen skeptisyyden ja ylittämään sen totalisoivan voiman. Kertomisen tapaa vieraannuttavasti vaihtelemalla ja metakerronnallisilla keinoillaan elokuva ravistelee konventionaalisten minuuden kertomisen tapojen ”totalisoivaa voimaa”. Poeettinen, metaforinen kertomisen tapa, joka pikemminkin vihjaa tai ohjaa kohti merkityksiä kuin tarjoaa niitä valmiina, kykenee muodollaan erilaisen kokemuksellisuuden käsitteellistämisen kuin konventionaalinen, narratiivinen elokuva.

Eräs keino, jonka kautta toisinnäkeminen ilmenee, on elokuvan polyfoninen, radikaalisti toistaan poikkeavia näkökulmia yhtä aikaa ylläpitävä kerronta. Esimerkiksi Naisen kertoessa Jaken vanhemmille tarinaa siitä, kuinka hän ja Jake tapasivat, kertomuksella on tietty sosiaalinen funktio: sen tulee viihdyttää ja luoda turvaa. Lisäksi pariutumiseen liittyvillä tarinoilla on länsimaisessa kulttuurissa tiettyä kohtalonomaisuutta, jolloin ne ilmentävät henkilöitä laajemmin:

Nainen: ”I went with a friend to a bar near campus and... it turned out to be trivia night.

Äiti: ”I love this so far! Jake is crazy about trivia! - -”

Nainen: ”So Jake was with his trivia team, and my friend and I found an empty table near him and I was watching him.”

Äiti: "Because you thought he was cute!"

Nainen: "Yeah, I did! And he was very serious about the game which I found, I don't know, charming. And... his team was called..."

Jake: "Brezhnev's Eyebrows."

Nainen: "Brezhnev's Eyebrows, right. And I asked him, who Brezhnev was, basically so I could say something to him. And he told me Brezhnev was a Soviet engineer. And a-a-a-a... a general of the... Uh, section head of"

Jake: "Secretary of the Communist Party."

Nainen: "During the age of starvation."

Jake: "Stagnation."

Nainen: "Stagnation. Anyway those team names drive me nuts usually. They all have the most teams show-offy. But, I don't know, it didn't bother me. so much with Jake. I guess I didn't let it because I thought he was cute. - - So I-I-I was trying to get up the nerve to talk to him, because even though he looked over at me more than once it was clear that he wasn't gonna say anything. - - So I said something stupid like 'You guys seem to be doing well'. And I had to practically yell it, it was so noisy. And Jake... Jake raised his glass and went 'Well, yeah, well, we're helpfully fortified.' And I laughed which broke the ice, and I think he was egged on by my laughing because he went on to tell me that he was cruc--"

Jake: "Verbalist."

Nainen: "Verbalist. And I didn't know what that meant. But I-I didn't want to admit that. So I just said 'Cool'. And he was showing off again, and poorly, and I thought, 'This guy is awkward. He has no game at all.' And there was something sort of appealing about that." (ITOET 0:39:34–0:43:04.)

Kuitenkin kun Nainen kertoo saman tarinan Talonmiehelle, ovat sävy, toimijuus ja näkökulma erilaisia:

Talonmies: "What does your boyfriend look like?"

Nainen: "It's hard to describe people. It was so long ago I barely remember. We never talked. I'm not even sure if I registered him. There's lot of people. I was there with my girlfriend... We were celebrating our anniversary, stopped in for a drink, and then this guy kept looking at me. It was nuisance. - - He was a creeper! You know? And I remember thinking, I wish my boyfriend was here. Which is... that's sort of sad that being a woman, the only way guy leaves you alone is if you're with another guy. Anyway, I can't... I can't remember what he looks like. Why would I? Nothing happened. Maybe it was just... I think it was just... Just one of thousands of such non-interactions in my life." (ITOET 1:49:54 – 1:51:02.)

Naisen kertomuksen diskurssi on kuulustelumainen. Tässä kertomuksessa Jake ei ole sympaattinen hahmo, johon Nainen tuntee intuitiivista vetoa, vaan nimettömäksi jäävä esimerkki Naisen – sekä hahmona että sukupuolensa allegoriana - kokemasta häirinnästä. Sen performatiivinen funktio on asettaa Jake kyseenalaiseksi. Ennen kaikkea se antaa ensi kertaa Naiselle luvan sanoa ääneen oma kokemuksensa ja kertoa omasta itsestään jotain.

Näkökulman vaihtaminen toimii tässä metakerronnallisena toimintona, jolla valotetaan, millaisia eri rooleja tarinoilla on ja miten eri henkilöiden kokemukset tulevat eri tavalla ilmaistuksi erilaisissa tarinoissa. Näkökulman vaihdos auttaa katsojaa ottamaan kriittisen etäisyyden ”totuuteen”, siihen mikä tarinamaailmassa on totta.

Elokuva ei sano, mikä on totta tai oikein, koska se tuskin olisi edes mahdollista. Narratiivien rooli hahmojen todellisuudessa tuokin mieleen filosofi Slavoj Zizekin (2006, 4–13) käsitteen parallaksinäkökulma (*parallax view*), jolla hän tarkoittaa ilmiön näkemistä kahdesta läheisestä mutta yhteensovittamattomasta näkökulmasta yhtä aikaa. *I’m Thinking*issa parallaksinäkökulmia on lukuisia: 1) tarinamaailma nähdään ja kerrotaan, 2) hahmot ovat ihmisiä (näyttelijöiden kautta) ja tekstuaalisia, 3) kertomukset ovat totta ja ei-totta ja 4) hahmojen minuuks on heidän omaansa (subjektiivista) ja toisten määrittämää (dialogista). Näkökulmien välistä aukkoa (*parallax gap*) ei voi ylittää, mutta eri näkökulmien tiedostaminen yhtä aikaa kertoo jotain sen luonteesta. Näin tehdessään teos paitsi hahmottelee minuuden kerronnallisuuden yhteensovittamattomia puolia inhimillisessä olemassaolossa – tarjoten erään tavan hyväksyä yhtä aikaa sekä narratiivisen minuuden puolustaminen että kritisointi – myös kehittää katsojan kerronnallista tietoisuutta, eli tekee tämän tietoiseksi siitä, millaisia merkityksenannon tapoja ympäröivä kulttuuri suosii, ja siten auttaa ottamaan niihin etäisyyttä (vrt. Meretoja 2019, 62).

Metakerronnallisten keinojen lisäksi *I’m Thinking* pyrkii mahdollistamaan toisinnäkemisen kerronnallisen rakenteensa avulla. Narratiivien hajoaminen voimistuu halki elokuvan, mutta ennen Jaken ja Naisen saapumista talolle, pyrkii elokuva luomaan odotuksen konventionaalisesta, ehjästä kertomuksesta. Vasta kun katsojan odottama narratiivi hajotetaan ja vieraannutetaan, tulevat näkyviin erilaiset näkymättömät ja vaivihkaiset tavat, joilla narratiivit elokuvassa ohjailevat katsojaa ja hallitsevat henkilöhahmoja. Lopulta Jaken suudellessa Naista kolmannessa autokohtauksessa välähtää nopea ristiinleikattu otos Talonmiehestä tirkistelemässä aukosta, mutta oudointa on, että myös Jake ja Nainen tuntuvat huomaavan leikkauksen (*ITOET* 1:44:10): kohtausta murtaa elokuvan sisäisen kahden kertomuksen rajan. Elokuvan lähestyessä loppuaan pyrkii teos murtamaan kaikki kerronnallisen logiikan rajat, jotta katsojan on mahdotonta uppoutua kertomukseen tuntematta sen vierautta. On merkillepantavaa, että Kaufman on hyödyntänyt aiemmissa elokuvissaan samanlaisia keinoja: 1) *Anomalisassa* todellisuuden käsittelyyn liittyvien kategorioiden kriisiyttäminen, mikä avaa mahdollisuuden todellisuuden kokemukselliseen



uudelleen hahmottumiseen (vrt. Smith 2016, 13), 2) *Eternal Sunshinesssa* katsojan houkuttelu konventionaaliseen narratiiviin, jonka yhtenäisyys ja vakaus romahdutetaan taaksepäin suuntautuvasti (vrt. Beadling 2010, 51–52) ja 3) *Adaptationissa* metakerronnan ja minimaalisesti itsetietoisien, konventionaalisen narratiivin kuljettaminen rinnakkain siten, että ne täydentävät toisiaan (vrt. Landy 2011).

Erityisesti kerronnan elokuvallisuus on piirre, jonka avulla elokuva pyrkii luomaan toisinnäkemisen tilanteita. Kuten aiemmin huomautin, esittävät samat näyttelijät hahmojen erilaisia minuuksia, jolloin saman ruumiin kautta ilmennetään monia erilaisia diskursseja. Eikö juuri elokuvallinen kertominen, jossa näyttämisen (diegesis) ja kertomisen (mimesis) raja alkaa häilyä, ole lähempänä sitä kertomisen tapaa, jota ihmiset todellisuudessa käyttävät (vrt. Bacon 2000 46–49)? Eikö juuri ruumiillisen toiminnan ja puhuvan ruumiin liike ajassa ole lähempänä fenomenologista maailmassaolemisen tapaa? Kirjallinen kertomus on väistämättä sidottu kieleen ja sen implisiittisiin kategorioihin, joille myös narratiivinen elokuva on paljolti velkaa. Toisaalta kuvallinen kerronta mahdollistaa hienovaraisen rinnastamisen ja näkökulmien häivytyksen, joka kirjallisessa tekstissä väistämättä kielellistyi. Kuvallisena kertomuksena elokuvan on ainakin teoriassa mahdollista paeta kategorioita, joista kielellinen kertomus ei voi irrottautua. Vaikka *I'm Thinking* ei täysin hajotakaan koherenttia kertomusta, näyttää se erilaisia pakoreittejä, joita subjekti voi seurata ja nähdä paloja ”todellisuudesta” kertomuksen ulkopuolella.

Psykologi Juhani Ihanuksen (1991) mukaan teksti on kulttuurinen artefakti, jossa ”erilaiset intressit kamppailevat keskenään”. Hänen mukaansa kriittinen luenta tarjoaa mahdollisuuden emansipaatioon, sillä sen avulla lukija vapautetaan ehdollistuneista, merkityksiltään sulkeutuneista ja toistamispakkoisista vuorovaikutusmielikuvista. Itsestä kerrotut tarinat ovat aina epätäydellisiä – ja lukija kantaa omia itse-tarinoitaan historiassaan – jolloin teksti ja lukija kiinnittyvät tähän lopun ja valmiuden etsimiseen. Lukija ei kuitenkaan voi saavuttaa tekstin avulla lopullista tietoa itsestään, vaikka se herättää lukijassa tunteita ja tarjoaa keinon symbolisen itsen vaihtoon ja projektioon. (Ihanus 1991, 112; 115; 119–121.) *I'm Thinkingissa* erilaiset merkityskamppailut tematisoituvat niin voimakkaasti, että kertomusta on mahdotonta tulkita yhden, kaikkietävän ja helppoa sulkeumaa tarjoavan tekijän totuudeksi, jonka katsoja voi vain vastaanottaa. Juuri siinä on elokuvan emansipaation filosofia.

Elokuvan kerronnallinen kokonaisrakenne on monimutkainen: Sitä on mahdollista lukea sekä lineaarisesti että ei-lineaarisesti eri kohtausten järjestyksiä vaihdellen. Katsoja voi valita, tapahtuvatko eri kohtaukset samassa tarinamaailmassa vai ovatko eri kohtaukset jonkin hahmon mielikuvitusta. Elokuvan tarinan aukkoja täyttämällä kertomus saa hyvin erilaisia tulkintoja riippuen siitä, millaisen tulkintaposition katsoja ottaa kerronnan ja tarinamaailman/-maailmoiden välille. Luonnollisen kerronnan puitteissa mahdollisia tulkintoja ovat ainakin seuraavat pohdinnat:

- 1) Jaken ja Naisen matka on Talonmiehen fantasia, jossa hän ilmaisee, miten olisi halunnut elämässään elää.
- 2) Jaken ja Naisen matka on Talonmiehen muisto, jonka hän pyrkii idealisoimaan ja korjaamaan mieleisekseen.
- 3) Talonmiehen päivä on Jaken pelko, johon hän projisoi epäonnistumisensa suhteessaan Naiseen.
- 4) Talonmiehen päivä on Naisen kuvitelma siitä, millaisena Jaken elämä tulee olemaan, jos/kun hän jättää tämän.
- 5) Talonmiehen päivä on sivukertomus, joka sijoittuu samaan kertomusmaailmaan ja -aikaan kuin Jaken ja Naisen matka, ja sen narratiivinen funktio on korostaa tiettyjä temaattisia piirteitä pääkertomuksessa.

Toisaalta teos pakottaa pohtimaan monia luonnottomia tapahtumia, jotka voidaan selittää joko hahmojen hallusinaatioina tai kertojan lipsahduksina: Mikä rooli on Talonmiehen näkemillä animaatioilla? Miksi Isä ja Äiti vanhenevat ja nuorenevat silmänräpäyksessä? Miten Nainen muuttuu hetkelliseksi toisen näyttelijän näyttelemäksi? Miten Talonmies näkee Jaken suutelevan Naista autossa, kun hän katsoo seinän aukosta, ja miten Jake voi huomata Talonmiehen katseen? Olen esittänyt eräitä tapoja tulkita näitä luonnottomuuksia aiemmissa luvuissa, mutta lopulta niiden rooli metakerronnallisesti (taso 0) on vain ravistella katsojaa. Siirtelemällä katsojan tulkintaparametrejä luonnollisen ja luonnottoman kerronnan välillä elokuvan minäkertomukset saavat samanlaisen kaksoisvalaistuksen, jonka havaitseminen kertoo jotain tosielämän minäkertomuksista, joiden totuus-fiktio-suhde on samalla tavalla kompleksinen.

Juuri loputtomien diskurssimuutosten ja tulkintapositionien pyörteessä on koko elokuvan filosofia. Eksistentiaalisesti tarkasteltuna elokuva ilmentää oleellisesti erilaisia kokemisen

tapoja, joihin kaikkiin tai osaan digi-metamodernismiin sulautunut nykysubjekti ottaa osaa. Eksistentiaalifilosofi Maurice Merleau-Pontyn (2013, 155) sanoin

kun fenomenologia tai eksistentiaalinen filosofia ottaa tehtäväkseen ilmaista maailmakokemuksen, maailmakosketuksen, joka edeltää ajattelua maailmasta – sen sijaan että pyrkisi selittämään maailman tai paljastamaan sen ”mahdollisuusehdot”. Tästä se mikä ihmisessä on metafyyssistä ei enää ole sijoitettavissa hänen empiirisen olemisen tuolle puolelle, Jumalaan tai tietoisuuteen, vaan ihminen on metafyyssinen itse olemisessaan, rakkaudessaan, vihassaan, yksilöllisessä tai yhteisöllisessä historiassaan, eikä metafysiikka enää ole - -. Kirjallisuuden ja filosofian tehtävää ei enää voi erottaa. - - Jos maailma on sellainen että sen voi ilmaista vain ”tarinoin” ja kuin sormella osoittaen filosofinen ilmaisu suostuu samaan moniselitteisyyteen kuin kaunokirjallinenkin. (Merleau-Ponty 2013, 155)

Kokonaisteoksena elokuva ilmentää sitä risteävien kertomusten ja kerrontatapojen kokemustodellisuutta tai elämismaailmaa, josta käsin nykylänsimaalainen ihminen yrittää jäsentää itseään. Kertomuksia on loputtomasti, koska omalle kokemukselleen, ajatuksilleen ja menneisyydelleen voi antaa aina uusia merkityksiä. Nykyihminen voi suuremmin ponnistelematta kertoa omaa minätarinaansa tuttavalleen kahvipöydässä, kirjoittaa samalla päivituksen sosiaaliseen mediaan ja silti jo luonnostella mielessään minuudesta ammentavaa esitelmää huomispäivän seminaariin. *I'm Thinking* poikkeaa monista valtavirran kertomuksista juuri siinä, että se esittää tätä kokonaisvaltaista minuuskertomusten kollaasia yhdellä kertaa. Toisin sanoen elokuva on itsessään eräänlainen hermeneuttinen työkalu, jonka avulla minuuden eri näkökulmia on mahdollista käsitellä samanaikaisesti kerrostuneina.

*I'm Thinking* käsittelee minuutta paitsi sisällöllisenä teemana – minuus on hahmojen ongelma – että muodollisella tasolla. Elokuvaa esittää lukuisia tapoja kerronnallistaa hahmojen minuutta, mutta rikkoo ja vaihtelee kerronnan tapoja siten, että katsoja ei voi uppoutua niistä mihinkään tai joutua niiden luoman kertomuksen illuusion vangiksi. Katsoja päätyy eräänlaisen negaation negaation kautta takaisin alkuperäiseen pisteeseen, jossa minuutta edelleen kerronnallistetaan, mutta mahdollisuuksien ja ongelmien tematisoimisen kautta minuuden kerronnallisuudella on nyt erilainen merkitys- ja mahdollisuushorisontti: Jake ja Talonmies ovat sekä erillisiä henkilöitä että sama henkilö; Taloon sijoittuvat kohtaukset ovat sekä Jaken että Naisen kertomia; Jake sekä saa palkinnon elämäntyöstään että kuolee lumen alle. Pitämällä yhtä pätevänä yhtä aikaa ristiriitaisia tulkintoja katsojalla

on käytettävissään paljon *mahdollisia* tapoja tulkita näkemäänsä sen sijaan, että tämä antautuisi kertomuksen totaliteetin *välttämättömyydelle*. Toisinnäkemisessä teema yhdistyy sisällöllisesti välttämättä esitystapaan.

### 3.7.2 Kerrottu minuus ilman välttämättömyyttä: minuuden etiikkaa

Lukemiseen – tai *I'm Thinkingin* tapauksessa katsomiseen – kuuluu Paul Ricoeurin hermeneuttisessa lukija-teksti-suhteessa oleellisesti eettinen sävy:

Lukemisessa tekstin maailma ja lukijan maailma solmiutuvat yhteen. Tekstin maailma on kuvitteellinen maailma, mutta se saa sisäisen ylittämisen erikoislaatuisen statuksen. Lukijan maailma on todellinen, mutta haavoittuvainen kuvitteellisen piiristä tulevan uudelleenmuotoilun voimalle. (Ricoeur 2005b, 172.)

Teksti on yhtäältä lukijan armoilla, mutta samalla lukija on tekstien vanki. Lukija ei ole teksti eikä teksti lukija, mutta lukemisessa nämä yhdistyvät hetkeksi palaten myöhemmin erilleen. Ricoeurin (2005b) kolmijakoisessa hermeneutiikassa teksti siirtyy osaksi lukijaa tulkinnan kautta, ja teksti alun perinkin saa merkityksensä suhteessa lukijaan. Tekstin ja lukijan kohtaaminen siis synnyttää jotain, jonkinlaista tietoa, jota kummassakaan ei erillisinä olina ollut. Samalla kun teksti ymmärretään oman kokemuksen lävitse, alkaa minuus ja maailma lukemisen ja tulkinnan prosessissa suodattua tekstin läpi uudelleen tulkittuna.

Isä: "We've taken labeling things around the home."  
Nainen: "I haven't noticed."  
Isä: "You will notice." (ITOET 0:58:59)

Yllä esitetty katkelma hahmojen välisestä dialogista käydään Jaken lapsuuden huoneessa, kun epäluonnollisen nopeasti vanhentunut ja muistisairaaksi muuttunut Isä huomauttaa hämmentyneelle Naiselle huoneen oveen kiinnitetystä, huoneen nimeävästä paperikyltistä. Poistuessaan huoneesta katsojalle näytetään, että nyt jokaisen huoneen ovesta on huoneen nimeävä kyltti. Mutta olivatko kyltit paikalla aiemmin? Vastaus on, että eivät olleet. Mutta kenties kohtaus itsessään on jonkinlainen ”kyltti”, jonka avulla katsoja nyt kykenee katsomaan näkemiään tapahtumia toisella tavalla? Kenties katsoja nyt on ”haavoittuvainen kuvitteellisen piiristä tulevan uudelleenmuotoilun voimalle”?

Semiootikko Umberto Eco (2009, 95–97) on pohtinut, miksi ihmiset ovat kiinnostuneita fiktiivisten hahmojen kohtaloista ja tuntevat näitä kohtaan empaattisia tunteita. Econ mukaan kaunokirjallisuuden hahmot ovat semioottisina olentoina sidottuja tekstuaaliseen maailmaan, jossa ne toimivat. Ne eivät kykene muuttamaan kohtaloaan välttämällä virheitään, sillä niiden maailma on epätäydellinen: Vaikka lukijalla on pääsy niiden maailmaan, hahmot eivät voi kommunikoida oman maailmansa ulkopuolisten kanssa. Econ mukaan juuri semioottisen maailman epätäydellisyys aktivoi lukijan tunteet: Samoin kuin fiktiivinen hahmo on oman maailmansa ja tekojensa muuttumattomuuden vanki myös lukija elää epätäydellisessä maailmassa, jossa tekoja ei saa tekemättömiksi.

Econ ajatus tematisoi minuuden narratiivisuuden kaksoisroolin: ihminen ei kykene muuttamaan tekojaan, mutta hän voi kirjoittaa kertomuksensa uudestaan. Toisin kuin Hamlet tai Oidipus, todellinen ihminen voi kirjoittaa heidän kohtalonsa toisenlaiseksi: Hamletin jättämään kostosuunnitelmansa ja Oidipuksen matkaamaan Theban sijasta Ateenaan. Hamlet tai Oidipus sen sijaan eivät tähän kykene, sillä heidän maailmansa on epätäydellinen, he eivät tiedä omaa kohtaloaan. Samoin jokainen todellisen ihmisen narratiivinen minuus on oma epätäydellinen maailmansa. Mutta todellisuus on aina jokaista kerrottua minuutta täydellisempi: se sisältää enemmän *mahdollisia* merkityksiä. Minuus on mahdollista merkityksellistää aina uudestaan ja uudestaan.

Kuten Isä sanoo Naiselle, katsoja alkaa huomautuksen jälkeen nähdä, miten asiat on nimetty ja luokiteltu. Samaan aikaan elokuva kuitenkin ohjaa kritisoimaan luokituksia: Jake toteaa Naiselle autossa myöhemmin ”It’s despicable how we label people and categorize them and dismiss them.” (*ITOET* 1:25:21).<sup>11</sup> Luokitukset kuitenkin auttavat käsitteellistämään todellisuutta, vaikka ne samalla tekevätkin nimeämistään asioista kategoriansa kautta määrittäviä ja kategorian ehdoilla toimivia.

Narratiivien keskeinen ominaisuus on niiden kyky vähentää tapahtumien välistä kontingenssia. Kertomuksessa tapahtumat seuraavat toisiaan jonkin kausaalisen syyn ajamina eivätkä sattumalta. Toisaalta kertomukset saavat motivaationsa usein

---

<sup>11</sup> Huomattakoon, että kaksoismerkitykseltään Jaken lausahdus myös samaan aikaan vahvistaa nykyindividualismin relativistista näkemystä, jonka mukaan ”kenelläkään ei ole oikeutta arvostella kenenkään toisen ihmisen arvoja” (ks. Taylor 1995, 73).

odottamattomista tapahtumista, jotka rikkovat tavallisen tapahtumasarjan. (Neumann & Nünning 2008, 5–6.) Minuuden kerronnan etiikassa kysymykseksi nousee, vangitseeko kertomuksen näennäinen välttämättömyys eletyn ruumiin kontingentit mahdollisuudet ja johdattavatko odottamattomat tapahtumat kerronnan huomion epätodennäköiseen. Vaikka teoksen henkilöhahmot ovatkin “oman kohtalonsa vankeja”, ei fiktiivisen maailman sulkeutuminen ole täydellistä. Abbott (2015, 104–108) katsoo, että jopa tilanteissa, joissa kerrotun tapahtumasarjan ulkopuolelle jääviin mahdollisiin tapahtumiin ei ole tekstin tasolla lainkaan viittauksia, on narratiiveissa aina aukkoja. Hän kutsuu tällaista tilannetta nollatekstuuriksi. Hänen mukaansa lukija lukee aukkoja narratiivissa kuin ne sisältäisivät todellisia yhdistäviä osia kerrottujen asioiden välillä, vaikka teksti tosiasiallisesti ei tarjoa mitään tietoa niistä. Onko Jaken halveksima ihmisten lokerointi ja kategorisointi nimenomaan tarinamaailman sulkeistamista, joka pyrkii mitätöimään kaikki aukot henkilöiden minuuksissa?

*I'm Thinkingissa* Jake/Talonmies ei koskaan vapaudu omista itse-kertomustensa epätäydellisyyksistä ja toistamispakoista, mikä kenties koituu hänen kohtalokseen. Aristoteellisen tragedian vääjäämätön kulku pakottaa hänet kuolemaan omien virheidensä tähden. Mutta projisoimalla hahmojen minäkertomuksia itseensä katsoja pakotetaan havaitsemaan minuuden kerronnallisuuden moninaisuus. Elokuva esittää jo itsessään erilaisia tapoja kertoa sama minäkertomus: Jaken kertomus esitetään Jaken ja Naisen matkana, Isän ja Äidin kertomina, nuoruuden ja vanhuuden näkökulmista, Naisen kertomuksena Jaken vanhemmille, Naisen kertomuksena Talonmiehelle, sian kertomuksena Talonmiehelle, Talonmiehen yksinäisenä työskarkana ihmisten täyttämässä rakennuksessa, tilallisina kielikuvina, torjuttuna symboliikkana, tanssiesityksenä, musikaalina ja loputtomina, intuitiivisesti eleistä, ilmeistä ja äänenpainoista tulkituista varjokertomuksista, joista kaikista katsoja ammentaa tietojensa ja tunteidensa vallassa lisää kertomuksia.

Kuvastaako *I'm Thinkingin* kerronnallisuus todellisen ihmisen tapaa kokea itsensä? Strawson (2004, 432–435) kritisoi narratiivista ihmiskäsitystä epäuskollisuudesta fenomenologiselle kokemukselle eletystä minuudesta. Hänen mukaansa eletyn kokemuksen jälkikäteinen sovittaminen kertomusmuottiin vääristää eletyn kokemuksen ja tekee ihmisen kokemuksesta itsestään jotain muuta kuin mitä hän todella kokee. Kenties Jaken epätoivo juontuu juuri Strawsonin kuvaamasta epäuskollisuudesta fenomenologiselle kokemukselle. Mutta mitä kertomusten valtaan joutunut ihminen voi tehdä?

Jake: "It's good to remind yourself the world's larger than inside of your own head." (*ITOET* 0:14:07)

Jos ihmisen minuuks on rakentunut kuin kertomus, on sen väistämätön korollaari huomio, että siten ihmiset ovat kuin hahmoja. Tätä ajatusta on käsitelty aiemmissa luvuissa toisinpäin pohtimalla, millä tavalla hahmot ovat kuin ihmisiä. Ricoeurin (2005b) kolmitasoinen mimesis implikoi samaa ajatusta, koska tasolla III lukija tulkitsee juonellistettuja tapahtumia eli kertomusta (tason II) vertaamalla sitä omiin elettyihin kokemuksiinsa (tason I). Jos nyt mietitään, kuinka eri tavoilla elokuvassa kerronnallistetaan hahmoja ja esitetään nämä pohtimassa omaa kertomuksellisuuttaan (vrt. luvut 3.2 ja 3.3), näyttää siltä, että elokuvan kokonaisrakenne kuvastaa mimesis-prosessia: hahmojen minuutta kuvataan (taso I) ja juonellistetaan (taso II), mutta nämä nähdään tulkitsemassa omaa minuuttaan suhteessa kerrottuihin kertomuksiin (taso III). Oleellista on huomata, että myös katsoja käy läpi mimesiksen tasoja tulkitessaan elokuvaa. Hahmojen vaiheissa on paljon arkipäiväisesti tunnistettavaa ja kulttuurisesti jaettua, mutta metakerronnalliset käänteet ja luonnottomat piirteet kertomuksessa pakottavat arvioimaan kertomusta monta kertaa uudestaan. Juuri siksi, että katsoja houkutellaan ensin tekemään konventionaalista tulkintaa ja seuraavassa kohtauksessa pakotetaan tulkinnalliseen uudelleen arviointiin, on katsoja altistettu "kuvitteellisen piiristä tulevan uudelleenmuotoilun voimalle": Katsoja alkaa tulla vähitellen tietoisemmaksi kertomisen ja tulkinnan vuorottelusta ihmisen minuudelle.

Vasta nähdessäni miten kertomukset ovat kahlinneet minut, voi minusta tulla kertomuksellisesti autonominen (vrt. luku 3.6). Katsojan roolista käsin on helppoa nähdä, että Jaken kertomusvyyhti on erilaisten mahdollisuuksien kokeilua. Samalla katsoja kuitenkin havaitsee, että kaikki mahdollisuudet eivät ole mahdollisia yhtä aikaa, ja niiden yhteensovittaminen vaatii koko sosiaalisen todellisuuden kontrollointia eikä sekään riitä (vrt. luku 3.4). Ricoeur (1994, 159–160) huomauttaa, hahmottaessaan elämäänsä kuin kertomusta, on subjekti yhtä aikaa sekä tekijä (*author*), kertoja että hahmo omassa tarinassaan. Hän kuitenkin lisää, että yksikään subjekti ei voi olla täysin oman kertomuksensa tekijä vaan pikemminkin kanssatekijä (*coauthor*). Jaken/Talonmiehen kautta elokuva tuo kipeän selkeästi esille, kuinka kukaan ei voi täysin kirjoittaa omaa minuuttaan, kuten kirjailija voi kirjoittaa hahmojensa kertomuksen. *I'm Thinking* tuntuu kysyvän "mikä on mahdollista", mitä seuraa kysymys "mikä mahdollisista on merkityksellistä". Tästä

mahdottomien mahdollisuuksien päätelmästä käsin katsoja kykenee arvioimaan narratiivien roolia omassa kulttuuris-sosiaalisessa ja henkilökohtaisessa todellisuudessaan. Kuten Meretoja (2019, 64) kirjoittaa Hans-Georg Gadameriin viitaten: ”Kysymykset avaavat mahdollisuustilan, jossa asiat vasta voivat näyttäytyä tietynlaisina. Ne haastavat tiukasti määrittyneitä merkityksiä ja kutsuvat pohtimaan, miten asiat voisivat olla toisin.”

Teoksen eettistä teemaa voi kuvata paradoksina: Ihminen joka ei kerronnallista elämäänsä, jää oman kokemusmaailmansa rajoittamaksi. Ihminen joka kerronnallistaa kaiken ilman kokemuksellista totuuspohjaa, jää narratiivien vangiksi. Katsojan teos pakottaa tähän dialektiseen liikkeeseen: jokaista kertomusta seuraa aina arvio siitä, mihin totuuteen se pohjautuu. Kun katsoja istuu perheen kanssa illallisella tai Naisen ja Jaken kanssa autossa, tarinat seuraavat toisiaan ristiriitaisina ja aina alkuun kiertyvinä; yhden kertomuksen ajautuessa umpikujaan muovataan uusi sen tilalle. Kameran kutsuttua katsojan Jaken lapsuuden huoneeseen, näkee katsoja sen kokemusvaraston, josta tarinan aikana esiin tuotavat narratiivit veistetään. Mikään ei ole totta, muttei täysin valettakaan.

Mitä tämä kaksoisliike kerronnan ja kokemuksen välillä oikeastaan kertoo meille? Ainakin se on selvää, ettei kumpaakaan näkemystä tule hylätä: kertomukset ovat yhtä välttämättömiä kuin eletyt kokemuksetkin, ja päinvastoin. Tempautuessaan dialektiikkaan tulkitsijan on kuitenkin antauduttava epävarmuuteen ja hetkelliseen keinotekoisuuteen, jota valheellisiksi osoittautuvat narratiivit vaativat. Eikö tämä muistuta kovin paljon sitä tapaa, jolla me, elävät ihmiset, kerromme ja elämme elämäämme? Kukin kerrottu tarina on vain pieni näkökulma elettyyn kokemukseen, jota ei kielessä koskaan aivan tavoiteta alkuperäisenä. Toisaalta vasta kielen ja kerronnallisten rakenteiden kautta kokemusten laajemmat merkitykset osana elämänkaarta ja jaettua sosiaalista todellisuutta alkavat hahmottua. Sekä eletyssä elämässä että elokuvan fiktiivisessä todellisuudessa kohtaamme minuuden kaksijakoisuuden, jota olemme nyt tottuneet kutsumaan ipse- ja idem-minuuksiksi.

Jos *I'm Thinking* jotain opettaa, se opettaa havaitsemaan kertomusten kudelmat ja niiden ohuen, väliaikaisen totuudellisuuden, joka kuitenkin on minuudelle tuiki tarpeellinen. Kääntymällä jälleen Taylorin (1995) analyysiin postmodernista ajasta nyt lieenee selvää, mitä elokuva tarinamuodossa esittää: Atomisen individualismin ainoa koossa pitävä voima on eettinen periaate, autenttisuuden ihanne. Väärin ymmärrettynä narsismiksi ja atomistiseksi individualismiksi, pyrkimällä olemaan kaikkea mieleen juolahtavaa, ei ihminen lopulta



kykene olemaan mitään muuta kuin tarinoiden kakofonia. Samalla elokuva kuitenkin pyristelee vastaan valmiita, ennalta-annettuja kertomusmalleja vastaan, jotka vangitsevat ihmisen mahdollisuuksia toimia ja rakentaa itseään saamistaan lähtökohdista käsin. Tavallaan Merleau-Pontyn eettinen ajatelma on elokuvan tulkinnan ydin:

Arvo on siinä, että olemme aktiivisesti sitä mitä olemme sattumalta; se on siinä, että rakennamme toisten ja itsemme kanssa sitä kommunikaatiota, johon ajallinen rakenteemme antaa mahdollisuuden ja josta vapautemme on vasta hahmotelma. (Merleau-Ponty 2013, 183.)

Ihminen ei ehkä ole kertomus, kuten Strawson (2004) oikein väittää. Mutta kertomus on kommunikaation tapa, jonka avulla ihminen tekee todellisuuden havaittavaksi ja toiset ihmiset läsnäoleviksi. Vasta aktiivisesti kertomuksia kertomalla ja tulkitsemalla voi maailmassa käyttää vapauttaan.

#### 4. Päättäntö

Olen analysoinut tässä tutkielmassa elokuvan *I'm Thinking of Ending Things* esittämiä ja tematisoimia minuuden representaatioita sekä niiden suhdetta narratiivisen minuuden teoriaan. Olen tuonut esille narratiivisen ihmistutkimuksen keskeisiä pohdintoja ja kysymyksiä, jotka pyrkivät selittämään kertomusten roolia ihmisen minuudelle. Olen analysoinut elokuvaa esimerkkinä siitä, miten erilaisilla tavoilla minuutta voidaan kerronnallistaa ja kuinka elokuvan esittämät minuus-representaatiot tukevat sekä minuuden kerronnallisuuden puolesta puhuvia – kuten Ricoeur (1994) ja Taylor (1995) – että sitä vastustavia – kuten Strawson (2004) – teoreetikoita.

Analyysissani esitän, että elokuva kertoo hahmojen minuudesta kahdella tavalla: erottamalla näitä toisistaan sekä yhdistämällä heidän ajallista ja kokemuksellista maailmaansa kertomuksilla. Näitä kahta minuuden tasoa olen Paul Ricoeurilta (1994) omaksutun käsitteistön perusteella nimittänyt ipse- ja idem-minuuksiksi. Analyysissani osoitan, miten eri kohtauksissa hahmoista tuodaan esille kahden eri minuuden näkökulman puolia ja miten kertomuksia muuttamalla hahmojen minuutta voidaan ymmärtää ja toisaalta kyseenalaistaa.

Analyysissani olen tarkastellut elokuvan viidelle keskeiselle hahmolle esitettyjä rooleja ja heistä saatavia tietoja. Nostin erityisesti esille Jaken ja Talonmiehen kiinteän yhteyden ja päädyin esittämään, että he ovat toisiinsa rinnasteisia tai jopa saman hahmon eri puolia. Lisäksi korostin tapaa, jolla Naisen minuutta muunnellaan pitkin kertomusta. Esitin myös tulkinnan, että elokuva kokonaisuutena esittää Naisen minuuden lähinnä ipse-minuutena ja Jaken lähinnä idem-minuutena. Minuuksien eri puolista osoitin niiden suhteen ideaalisiin kertomuksiin, joita Jake pyrkii tarinamaailman sisällä luomaan. Erityisesti tulkitsin, että hahmojen tarinamaailma on eräänlainen Jaken kertoma sisäiskertomus elokuvan kokonaiskertomuksessa.

Hahmojen ajallisuuden totesin, että erityisesti Jaken hahmon minuutta rakennetaan eettisesti asennoituneen ja tulevaisuuteen kertomuksellisen rakenteen avulla suuntautuvana pyrkimyksenä. Jaken vastakohtana Naisen minuuden ajallisuus on ohutta, koska tämän kertomukset vaihtuvat jatkuvasti. Lisäksi tarkastelin elokuvan kerronnan tapaa sekoittaa ajan

lineaarista kulkua tuomalla eri aikatasoja rinnakkaisiksi tarinamaailmaan. Tämän katsoin olevan pyrkimys representoida ei-lineaarista kokemusta ajasta, joka on verrannollinen tosielämän tapaan kokea elämän ajallista kerrostuneisuutta.

Kerronnan troopeista tarkastelin auton ja talon esittämiä tapoja käsitteellistää minuuden pysyvyyttä ja liikkuvuutta. Tarkastelin kerronnan eroja taloon ja autoon sijoittuvissa kohtauksissa ja havaitsin, että hahmojen muuttuvat kertomukset hajoavat helpommin sisällä talossa, joka perinteisesti kuvaa pysyvyyttä ja yhteisöllistä elämää. Autossa kertomusten muutokset sulautuvat luonnollisemmin osaksi kerronnan dynamiikkaa, minkä tulkitsin heijastavan modernin nykysubjektin individualistista tapaa kiinnittyä maailmaan. Lisäksi tarkastelin edellä esitettyjen kerronnan tapojen käänteispuolta, jonka tulkitsin ilmenevän elokuvassa likana. Tulkintani mukaan kerronnan ulkopuolelle jäävä ja kerrontaa vastustava tarina-aines nousee paikoitellen esille kerronnan tasolla ja usein se ilmenee likana ja liian puhdistamisena.

Minuuden sosiaalisuudesta tarkastelin hahmojen keskinäisiä suhteita. Havaitsin, että etenkin Jake hakee jatkuvasti validointia ympäristöstään, mikä ilmenee kerronnan tasolla siten, että hahmot tuovat esille Jaken itsestään kertomia piirteitä. Tulkitsin kerronnan toistuvan validoinnin Jakelle tunnustuksena, jonka avulla Jake pyrkii saavuttamaan eheän minuuden. Kääntöpuolena Jaken tunnustukselle analysoin, kuinka Nainen pyrkii koko kertomuksen ajan saamaan omaa minuuttaan tunnustetuksi, mutta onnistuu tässä vasta elokuvan lopulla. Toisaalta kiinnitin huomiota tulkinnalliseen näkökulmaan, jonka mukaan talossa nähdyt tapahtumat voisivatkin olla Naisen kertomia, jolloin hajanainen narratiivi voitaisiin tulkita hänen projisoimikseen peloiksi ja syyllisyydentunnoiksi, joita hän kokee halustaan erota Jakesta. Tätä tulkintaa perustelin huomioilla, että Naisen sisäiset monologit eivät sovi yhteen Jaken idealisoitujen kertomusten kanssa ja että kerronta fokalisoituu hänen kauttaan taloon sijoittuvissa kohtauksissa.

Analysoidessani kertomuksellisten toimijuuden tasoja esitin, että Naisen ja Jaken toimijuus on eri tavoilla rajoittunutta. Siinä missä Jake hallitsee tapahtumia ja pyrkii kertomaan ne mieleisekseen, on Naisen kertomuksellinen toimijuus vähäistä. Tämän tulkitsin heijastelevan paitsi hahmojen dynamiikkaa myös allegorisesti mies- ja naissukupuolten valta-asemia. Huomautin kuitenkin, että edes Jaken kertomuksellinen valta ei ole kaiken

kattavaa ja että edes elokuvan tarinamaailman sisällä kertomukseen ilmaantuu vastustavia piirteitä.

Tiivistäen totean, että *I'm Thinking* pyrkii elokuvana tekemään näkyväksi kerronnallistamisen prosessit, erilaiset vaihtoehdot kerronnallistaa minuutta sekä narratiivien fiktiivisen ja väliaikaisen luonteen. Vieraannuttavilla kerrontakeinoilla elokuva pakottaa katsojan aktiiviseen tulkinnan prosessiin, jota elokuva manipuloi tarkoituksellisesti sen sijaan, että elokuva vain kommentoisi sisällöllään kertomusten tärkeyttä tai vaaraa. Polyfonisen kerronnan ja tulkinnan manipuloinnin avulla teos pyrkii ohjaamaan katsojaa pohdintaan, miten kertomukset liittyvät ihmisenä olemiseen. Tulkintani teoksen teemasta on eettinen, mutta argumentoin sen puolesta, ettei elokuva tuomitse tai ylistä minuuden kerronnallistamista. Sen sijaan se nostaa esille erilaisia tarpeellisia ja kyseenalaisia kerronnallistamisen tapoja, jotka on mahdollista havaita myös ei-fiktiivisessä maailmassa.

Olen esittänyt oman tulkintani siitä, miten *I'm Thinking* filosofoi minuuden kerronnallisuudesta, mutta myönnän, että se jää väistämättä vain osittaiseksi vastaukseksi esittämiini tutkimuskysymyksiin. Oma tutkielmani on painottanut elokuvan sisällöllistä analyysia, mutta *I'm Thinkingista* löytyy tavattoman monia yksityiskohtia, joiden avulla analyysia olisi mahdollista syventää vielä entisestään. Tutkielmassani aloittamaani analyysia tulisikin täydentää esimerkiksi järjestelmällisellä katsauksella formaalien kerrontatekniikoiden – kuten kameratyöskentelyn, näyttämöllepanon ja leikkauksen – ja minuuden kerronnallisuuden yhteydestä. Lisäksi elokuvan jatkotutkimusten kannalta esitän seuraavaksi kolme nähdäkseni oleellista jatkotutkimusaihetta: feministisen luennan, kulttuurituotannollisen tarkastelutavan sekä adaptaation tarkastelun.

Analyysissani olen nostanut esille huomioita siitä, miten monet kerronnallisen vallan kysymykset liittyvät elokuvassa oleellisesti sukupuoleen: Elokuvassa ”katse”<sup>12</sup> – niin hahmojen ulkoapäin esitetty katse kuin kameran positio suhteessa näyttämöllepanoon – on usein miehinen, mikä näkyy esimerkiksi siinä, miten naisoppilaita kuvataan koulun käytävillä. Naisen rooli on olla Jaken peili itseensä vailla omaa identiteettiä. Äitiyden ja isyyden sukupuolittuneet roolit ovat sukupuolittuneita, mutta niissä on havaittavissa myös

---

<sup>12</sup> Lisäksi on huomattava, kuinka Jake toistelee, miltä tuntuu olla näkymätön: myös tämä toisteinen teema liittyy katseeseen. Siinä missä Jake ja Talonmies kokevat olevansa näkymättömiä, jää Naisen minuuks elokuvasa näkymättömäksi.

murroksia. Nämä näkökulmat olen analyysissäni ohittanut paneutumatta niihin syvällisemmin, koska tutkimukseni keskiössä on narratiivinen minuus. Uskonkin vahvasti, että tämä näkökulma ansaitsisi oman tutkimuksensa, joka paremmin kykenisi valottamaan sukupuoleen liittyviä temaattisia kysymyksiä.

Feministisen luennan lisäksi elokuvan suhde sen julkaisualustaan on tutkimuskohde, joka ansaitsisi lisätutkimusta. *I'm Thinking* on Netflix-suoratoistopalvelussa pääasiallisesti jaettu elokuva, mikä tekee siitä erikoisen jakelukanavan tämänkaltaiselle elokuvalle. Netflix, josta on tullut synonyymi audiovisuaalisen viihteen suoratoistopalveluille, toimii eräällä tapaa vertailukohtana elokuvan teemalle: loputtomia ohjelmasisältöjä ahmiva ja omaan mielikuvitukseensa sullova katsoja kuvastuu ironisesti *I'm Thinkingin* jatkuvassa, katkonaisessa ja epäkoherentiksi muuttuvassa minä-narrativisoinnissa, koska mahdollisia kertomuksia on käytännöllisesti katsoen lukemattoman monia. Nähdäkseni elokuvan yhteyksien tutkiminen suoratoistopalvelujen katsojien katselu- ja tulkintatottumuksiin sekä siihen, miten suoratoistopalvelut ovat vaikuttaneet kulttuurituotannon tapaan tehdä elokuvia, olisi hedelmällinen jatkotutkimuskohde. Vaikka nykyaikaa luonnehditaan kertomusten täyteiseksi, on sille leimallista myös kertomus-kulutustottumusten siirtyminen yhä enemmän audiovisuaaliseen kulttuuriin, minkä vuoksi etenkin minuuden kertomuksellisuuden tutkimuksen tarkastelu eri medioissa olisi mielestäni tärkeää.

Kolmas luenta, jonka olen rajannut tutkielmani ulkopuolelle, voisi tarkastella Kaufmanin elokuvan ja Iain Reidin alkuperäisen romaanin suhdetta. Romaanin ja elokuvan vertaileva luenta voisi tuoda esille kiinnostavia havaintoja kerronnallisten taiteiden eroista. Toisaalta adaptaation tutkimus vaikuttaa hedelmälliseltä ottaen huomioon sen, että tutkijat (esim. Beadling 2010; Landy 2011; Smith 2016) ovat kiinnittäneet samankaltaisiin teemoihin huomiota Kaufmanin aiemmissa teoksissa kuin minä olen tutkielmassani. Tarkastelemalla adaptaatiota *I'm Thinking* voisi paljastaa uusia piirteitä Kaufmanin minuuden filosofiasta, joka vaikuttaa yhdistävän hänen teoksiaan.

Ricoeurin (2005b) hermeneutiikkaa seuraten analyysini alkoi kokemusten läpi luetusta tekstin tulkinnasta, jota kautta tekstin maailma sai merkityksensä. Tiedämme kuitenkin, että hermeneutiikka on kehä, ja analyysini on vain yksi vaihe tällä kehällä, jossa jälleen uusi kierros vetää mukaansa lisää merkityksiä ja antaa aiemmille havainnoille uudet merkitykset. Samoin kuin elokuva tulkintani mukaan toimii hermeneuttisena työkaluna, jonka avulla

katsoja kenties ymmärtää itseään piirittävät narratiivit ja niiden vaihtuvat roolit elämässään, myös analyysin läpi katsottu elokuva saa toivoakseni jälleen uusia merkityksiä, jotka ruokkivat uusia havaintoja elämismaailmasta, ja kehä jatkuu.

# LÄHTEET

## Kohdeteos

Kaufman, Charlie (ohjaaja & käsikirjoittaja) 2020. *I'm Thinking of Ending Things* (=ITOET). Likely Story (tuotantoyhtiö). Netflix: USA (jakelija).

## Toissijaiset teokset

Gondry, Michel (ohjaaja) & Kaufman, Charlie (käsikirjoittaja) 2004. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Anonymous Content (tuotantoyhtiö). Universal City: Focus Features (jakelija).

Johnson, Duke (ohjaaja) & Kaufman, Charlie (käsikirjoittaja & ohjaaja) 2015. *Anomalisa*. Paramount Animation (tuotantoyhtiö). Hollywood: Paramount Pictures (jakelija).

Jonze, Spike (ohjaaja) & Kaufman, Charlie (käsikirjoittaja) 2002. *Adaptation*. Columbia Pictures (tuotantoyhtiö). Culver City: Sony Pictures Releasing (jakelija).

## Tutkimuskirjallisuus

Abbott, H. Porter 2015. How Do We Read What Isn't There to Be Read?: Shadow Stories and Permanent Gaps. Teoksessa *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Toim. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press. 104–119.

Alber, Jan 2014. Unnatural Narrative. Julkaistu tietokannassa *the living handbook of narratology* Toim. Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative> (Tarkistettu 14.8.2021)

Aristoteles 2012. *Teokset IX: Retoriikka / Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Suom. toim. Simo Knuuttila, Ilkka Niiniluoto & Holger Thesleff. Helsinki: Gaudeamus.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

Bacon, Henry 2010. Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia* Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki, & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. 255–276.

Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poetiki Dostojevskogo, 1963)*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.

Bamberg, Michael 2013. Identity and Narration. Julkaistu tietokannassa *the living handbook of narratology*. Toim. Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration> (Tarkistettu 12.4.2017)

Beadling, Laura 2010. Who Are You If You Don't Remember Who You've Been? Kaufman and Gondry's *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* as Postmodern Screwball. Julkaistu *Storytelling* 49. Richmond, Ky: Eastern Kentucky University: Center for the Study of Popular Narrative. 49–60.

Brockmeier, Jens 2013. Fact and fiction: Exploring the narrative mind. Teoksessa *The Travelling Concepts of Narrative*.

- Eco, Umberto 2009. On the ontology of fictional characters: A semiotic approach. Julkaistu *Sign Systems Studies* 37 (1/2). Tartu: University of Tartu Press. 82–98.
- Fludernik, Monika 2003. Natural Narratology and Cognitive Parameters. Teoksessa *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications. 243–267.
- Gallagher, Shaun 2000. Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science. Julkaistu *Trends in Cognitive Sciences* vol. 4. Amsterdam: Elsevier. 14–21.
- Gilbey, Ryan 2020. Chris vs. Charlie. Julkaistu *New Statesman* Vol. 149. 54–54. London: New Statesman, Ltd.
- Haanila, Heidi; Salminen, Anne & Telakivi, Pii 2017. Maailmaan ulottuva minuus. Julkaistu *Niin & näin* 2/2017. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry. 35–39.
- Hallet, Wolfgang 2008. Fictional Autobiographies as Templates of Multitextual Self-Narration. Teoksessa *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 37–52.
- Hallila, Mika 2008. Kertomus, aika ja ihminen. Paul Ricoeurin *Temps et récit* ja jälkiklassinen narratologia. Julkaistu *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008. 22–37.
- Harari, Yuval Noah 2018. *21 oppituntia maailman tilasta (21 Lessons of the 21st Century, 2018)*. Suom. Jaana Iso-Markku. Helsinki: Bazar Kustannus Oy. 3. painos.
- Hyvärinen, Matti 2013. Travelling metaphors, transforming concepts. Teoksessa *The Travelling Concepts of Narrative*.
- Hyvärinen, Matti; Hatavara, Mari; Hydén, Lars-Christer (toim.) 2013. *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Hägg, Samuli; Lehtimäki, Markku; Steinby, Liisa 2009. Esipuhe. Kertomuksen tutkimuksen moninaiset näkökulmat. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Liisa Steinby ja Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS.
- Ihanus, Juhani 1991. Se puhuu. Lacanista ja kirjallisuudesta. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Ihanus, Juhani 1999. Minäkertomukset. Teoksessa *Kulttuuri ja psykologia*. Toim. Juhani Ihanus. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kauppinen, Antti 2015. The Narrative Calculus. Julkaistu *Oxford Studies in Normative Ethics, Volume 5* Toim. Mark Timmons. Oxford: Oxford University Press. 196–220.
- Korhonen, Kuisma & Räsänen, Pajari 2010. The Event of Encounter in Art and Philosophy. Teoksessa *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*. Toim. Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Lahtinen, Mikko 2011. Kirjallisuus ja luokka. Teoksessa *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Arto 2002. Charles Taylor and Paul Ricoeur on Self-Interpretations and Narrative Identity. Teoksesta *Narrative Research. Voices of Teachers and Philosophers*. Toim. Rauno Huttunen, Hannu L.T. Heikkinen & Leena Syrjälä. Jyväskylä: Departement of Social Sciences SoPhi. 57–71.
- Laitinen, Arto 2009. *Itseään tulkitseva eläin. Charles Taylor ja filosofinen ihmistutkimus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Landy, Joshua 2011. Still Life in a Narrative Age: Charlie Kaufman's *Adaptation*. Julkaistu *Critical Inquiry* Vol. 37. Chicago: University of Chicago Press. 497–514.



- Lanser, Susan 2013. Gender and Narrative. Julkaistu tietokannassa *the living handbook of narratology* Toim. Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/gender-and-narrative> (Tarkistettu 14.8.2021)
- Lehtonen, Mikko 1998. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino. 2. painos.
- Lehtonen, Mikko 2014. Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- McAdams, Dan 2006. The role of narrative in personality psychology today. Julkaistu *Narrative Inquiry* 16:1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 11–18.
- Meretoja, Hanna 2009. Inhimillisen todellisuuden narratiivisuus ontologisena ja epistemologisena kysymyksenä. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Liisa Steinby ja Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS.
- Meretoja, Hanna 2010. Robbe-Grillet's Ethics of Non-Narrativity in the Post-War Context (Sartre, Levinas, Barthes). Teoksessa *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*. Toim. Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Meretoja, Hanna 2014. Narrative and Human Existence: Ontology, Epistemology and Ethics. Teoksesta *New Literary History* vol. 45, no. 1. Baltimore: The John Hopkins University Press. 89–109.
- Meretoja, Hanna 2019. Metanarratiivisuus ja kerronnallinen toimijuus. Julkaistu *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 16/2. 58–77.
- Merleau-Ponty, Maurice 2013. Romaani ja metafysiikka. Teoksessa *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. & suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. 2. painos. 151–183.
- Mikkonen, Jukka 2012. Filosofisen kirjallisuuden tiedollisesta arvosta ja muodoista. Teoksessa *Kirjallisuus ja filosofia. Rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja*. Toim. Antti Salminen, Jukka Mikkonen ja Joose Järvenkylä. Helsinki: SKS.
- Mikkonen, Jukka 2015. Analyttinen kirjallisuuden filosofia. Julkaistu *Filosofia.fi – LOGOS-ensyklopediassa*. <http://filosofia.fi/node/3419>. (Tarkistettu 13.4.2017).
- Mikkonen, Jukka 2016. Elämän ja kirjallisuuden kertomukset. Julkaistu *Niin & näin* 3/2016. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry. 60–70.
- Mäkelä, Maria 2009. Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita. Kirjallisen tajunnankuvauksen haasteet kognitiiviselle narratologialle. Teoksessa *Näkökulmia kertomusten tutkimukseen* Toim. Samuli Hägg, Liisa Steinby ja Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS.
- Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar 2008. Ways of Self-Making in (Fictional) Narrative: Interdisciplinary Perspectives on Narrative and Identity. Teoksessa *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 3–22.
- Nelson, James M. 2009. The Hermeneutic Philosophy of Paul Ricoeur and the Case for a Dialogical Relational Ontology. Teoksessa *Varieties of Theoretical Psychology. International Philosophical and Practical Concerns*. Toim. Thomas Teo, Paul Stenner, Alexandra Rutherford, Eri Park ja Cor Baerveldt. Concord: Captus Press Inc. 21–29.
- Perttula, Juha 2010. Persoonallisuus ihmiseksi tulemisena. Teoksesta *Meitä on moneksi. Persoonallisuuden psykologiset perusteet*. Jyväskylä: PS-kustannus. 2. painos. 195–212.
- Pettersson, Bo 2008. I Narrate, Therefore I am? On Narrative, Moral Identity and Modernity. Teoksessa *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 23–36.

- Ricoeur, Paul 1994 (1992). *Oneself as another* (*Soi-même comme un autre*, 1990). Käänt. Kathleen Blamey. Chicago & London: The University of Chicago Press. Paperback Edition.
- Ricoeur, Paul 2005a. Eksistenssi ja hermeneutiikka. (*Existence et herméneutique*). Suom. Jarkko Tontti. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Toim. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino. 140–163.
- Ricoeur, Paul 2005b. Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen. (*Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et récit.*) Suom. Antti Kauppinen. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Toim. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino. 164–174.
- Salminen, Antti; Mikkonen, Jukka & Järvenkylä, Joose (toim.) 2012. *Kirjallisuus ja filosofia. Rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja*. Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki 2011. Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä. Teoksessa *Pahuu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Helsinki: SKS.
- Smith, David L. 2016. Six Ways of Looking at Anomalia. Julkaistu *Journal of Religion & Film* Vol. 20 Iss. 3. Omaha: University of Nebraska at Omaha.
- Steinby, Liisa 2009. Bahtin. Lukács. Hegel. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Liisa Steinby ja Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS.
- Steinby, Liisa 2011. Subjektin ja sitä koskevien käsitysten historiaa. Teoksessa *Pahuu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: SKS.
- Strawson, Galen 2004. Against Narrativity. Julkaistu *Ratio* Vol. 17 Iss. 4. Hoboken: Wiley-Blackwell. 428–452.
- Taylor, Charles 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, Charles 1995. *Autenttisuuden etiikka* (*The Ethics of Authenticity*, 1991). Suom. Timo Soukola. Helsinki: Gaudeamus.
- Vanheule, Stijn & Verhaeghe, Paul 2009. Identity through a psychoanalytic looking glass. Julkaistu *Theory & Psychology*, 19(3). Newbury Park: SAGE Publications. 391–411.
- Zizek, Slavoj 2006. *The Parallax View*. Cambridge & London: MIT Press.